



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



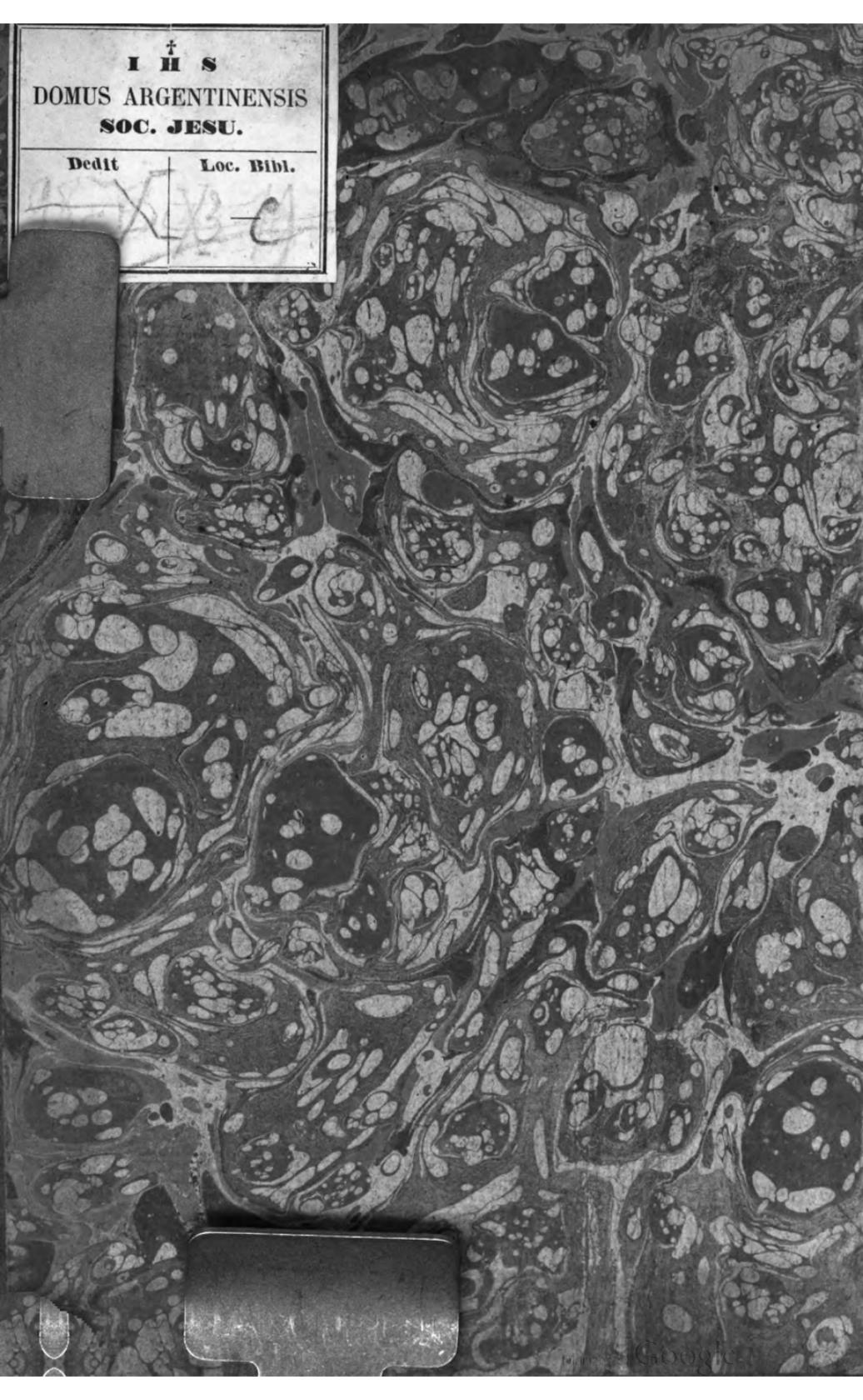
†
I H S

DOMUS ARGENTINENSIS
SOC. JESU.

Dedit

Loc. Bibl.

[Handwritten scribbles and numbers, possibly '133' and '134']







Emilie Hamart

AK315/60

~~99-5~~

PRINCIPES

ABRÉGÉS

DE PEINTURE.

Emilie Hamart

AK315/6.0

~~99 B~~

PRINCIPES

ABRÉGÉS

DE PEINTURE.



PRINCIPES

ABRÉGÉS

DE PEINTURE,

PAR M. F. DUTENS,

Membre de la Société d'Agriculture, Arts
et Commerce du département d'Indre
et Loire,

*Suivis d'un Discours sur l'Architecture
et la Sculpture.*

Nouvelle Edition, corrigée et considérablement augmen-
tée, principalement dans l'harmonie des couleurs, et
l'art de composer les pastels.

BIBLIOTHÈQUE S. J.

Les Fontaines

60 - CHANTILLY

A TOURS,

DE L'IMPRIMERIE DE BILLAULT JEUNE,
rue de la Monnaie, numéro 22.

AN XII.

**PROPRIÉTÉ de l'Éditeur, le cit. BILLAULT
jeune, qui a déposé les exemplaires à
la Bibliothèque nationale.**

P R É F A C E.

EXCITÉ par l'envie d'être utile à une partie de citoyens qui, faisant leur séjour ordinaire à la campagne, ou dans les petites villes, ne sont pas à portée de profiter des leçons des maîtres qui se trouvent dans les grandes, j'avais fait, il y a plusieurs années, un abrégé de la peinture pour venir à leur secours, et les mettre, autant qu'il était en moi, dans le cas de s'amuser agréablement, tant par les moyens que je pouvais leur donner de parvenir à l'imitation de la nature et des sites qu'ils ont à chaque instant sous les yeux, que par la facilité qu'ils pourraient se donner d'être créateurs en quelque manière, et donner l'essor à leur imagination. Le petit nombre d'exemplaires qui en avait été tiré étant épuisé, j'ai cru ne pouvoir me refuser à quelques sollicitations qui m'ont été faites d'en donner une nouvelle édition, mais plus complète et plus détaillée dans quelque-une de ses parties. J'ai particulièrement pensé qu'en mettant sous les yeux des

élèves un moyen de mettre en perspective tous les objets qui peuvent entrer dans un tableau, suivant le mode indiqué dans l'article de la perspective linéaire, je ne pouvais mieux remplir cet objet qu'en figurant, par une gravure en taille-douce, une perspective d'un terrain quelconque avec figures, dont la dégradation se trouve indiquée par les principes que j'ai adoptés, et qui sera un grand soulagement pour ceux qui voudront se donner à cette partie si nécessaire de la peinture. Je donne les raisons qui m'ont empêché de donner les figures anatomiques, et principes du dessin, qui se trouvent dans l'ouvrage de Jombert et de Tortebat. J'ai tâché seulement de désigner assez les muscles et leurs fonctions pour que ceux qui voudront en faire l'usage, qui est absolument nécessaire, puissent en tirer le fruit qu'ils se proposent en parcourant cette carrière pénible, mais qui procure, par la réussite, des agréments infinis à ceux qui peuvent s'y distinguer. Je me suis particulièrement étendu sur l'harmonie des couleurs, parce que

cette partie , quoique négligée par de savans peintres , flatte beaucoup , et qu'en général on pardonne en faveur du coloris le goût de dessin qu'on ne trouve pas souvent chez les peintres qui s'y sont distingués. Enfin si on m'accusait de témérité d'avoir voulu parcourir une carrière dans laquelle se sont distingués tant de célèbres écrivains qui ont traité quelque une des parties de la peinture avec beaucoup de sagacité , j'observerais que cet ouvrage offre le résumé des instructions que j'ai puisées partiellement dans les ouvrages de Léonard de Vinci , Dufresnoy , Depiles , Félibien , Tortebat , Leclerc , etc. , auxquels j'aurai occasion de renvoyer mes lecteurs : puisse cet ouvrage imiter les estampes de Rembrandt , qui , n'étant composées que d'un amas de traits heurtés , négligés , et comme jetés au hasard , n'en font pas moins un tout qui plaît aux connaisseurs.

E R R A T A.

<i>Pag.</i>	<i>Lig.</i>	<i>Fautes.</i>	<i>Corrections:</i>
1	27	mathématiques	mathématiques.
2	8	mêmes	même.
4	10	chef-d'œuvres	chefs-d'œuvres.
13	12	l'omoplat	l'omoplate.
24	24	il couvre	il couvre.
25	3	sont le	est le.
27	7	où	ou.
<i>ibid.</i>	13	n'avait de	n'avait pas de.
28	19	occasionnent	occasionne.
29	27	oval	ovale.
30	13	rendus	rendu.
<i>ibid.</i>	21	treisième	treizième.
31	18	ouvrage	ouvrages.
<i>ibid.</i>	19	de Belveder	du Belveder.
35	note	susceptible	susceptibles.
36	7	efficacemant	efficacement.
53	13	et couleur	et la couleur.
54	27	de couleur	de couleurs.
64	4	vient d'être enrichie	viennent d'être enrichies.
65	16	destrutive	destructive.
68	16	bonne une couleur.	bonne couleur.
71	13	bluâtre	bleuâtre.
72	15	blâtre	bleuâtre.
<i>ibid.</i>	17	chaire	chair.
74	4	de rut et terre	de rut et de terre.
81	5	et harmonie	et l'harmonie.
81	12	réproçité	réciprocité.
85	21	de ne mettre	de ne pas mettre.
86	25	proportionnées	proportionnés.
87	28	provient	proviennent.
88	23	est si généralement	est généralement.
94	1	peut être lié	peuvent être liés.
96	26	sangain	sanguin.
99	16	de couleur	de couleurs.
109	9	deux partie	deux parties.
114	12	l'harmonique	l'harmonie.
121	15	toute l'espace	tout l'espace.
<i>ibid.</i>	28	F et 4	F et 4.
141	20	en G	en C.
142	25	en G	en C.
179	11	annoncent	annonce.
191	19	tempéramment	tempérament.



PRINCIPES

ABRÉGÉS

DE PEINTURE.

PREMIÈRE PARTIE.

DESSIN.

Je pense qu'il n'est pas nécessaire de s'étendre sur l'utilité du dessin par rapport à la peinture, laquelle ne reçoit de graces et d'expression, que par l'élégance et le choix des formes que procure cette connaissance essentielle; encore moins d'indiquer des moyens d'éviter aux élèves la gêne et l'embarras d'une imitation fidèle des productions de tous les maîtres, en leur donnant la manière de calquer leurs dessins, ou les estampes gravées d'après eux, par le secours d'un papier huilé, d'une vitre, d'un compas de mathématiques. Ces moyens ne peuvent intéresser qu'une classe



2 PRINCIPES ABRÉGÉS

d'amateurs, qui, peu sensibles aux connaissances qu'ils seraient dans le cas de se procurer en copiant les différens morceaux des plus habiles artistes, ne cherchent qu'à s'amuser et économiser leur temps.

Mon dessein est de faire connaître la marche qu'il faut tenir pour faire des progrès rapides dans cette partie, et raisonner les copies mêmes qu'ils voudront imiter.

Plusieurs choses peuvent y contribuer ; et sans parler ici des graces du dessin , des contours qui doivent être pratiqués avec plus ou moins d'expression , suivant les différens objets qu'on veut représenter , je me contenterai de procurer deux connaissances nécessaires , celle des proportions du corps humain , et celle de l'anatomie , connaissances d'autant plus utiles , que dans plusieurs genres de peinture , il est presque indispensable d'y faire entrer des figures pour l'agrément des sujets qu'on veut traiter.

Je commencerai par les proportions du corps humain , extraites de différens auteurs qu'on n'est souvent pas à portée de se procurer à cause de leur rareté. Jean Cousin , Dépiles , Gérard-Audran , et autres qui les ont données , seront mes garants à cet égard , m'étant fait un devoir de les consulter au besoin.

PROPORTIONS
DU CORPS HUMAIN.

ON donne ordinairement à la figure huit têtes de hauteur, dont la tête en occupe une; la seconde est du menton aux tétins; la troisième, des tétins au nombril; la quatrième, du nombril aux génitoires; la cinquième, des génitoires au milieu de la cuisse; la sixième, de la cuisse au-dessous du genou; la septième, du dessous du genou au-dessous du mollet; la huitième, du dessous du mollet au talon et à la plante du pied.

La même grandeurs'observe depuis le plus long doigt d'une main jusqu'à l'autre, en étendant les bras, dont la moitié est au sternum ou bracelet: depuis le sternum jusqu'aux deux tiers du deltoïde, vis-à-vis la naissance du dessous du bras, une tête; de la naissance du dessous du bras jusqu'à la jointure du bras, une tête; de la jointure du bras jusqu'au-dessus de la jointure du poignet, une tête; du dessus de la jointure du poignet au bout du plus long doigt, une tête.

Les proportions de la femme dans sa hauteur sont les mêmes que celles de l'homme. Il ne faut pas faire les épaules de la femme

A 2

4 PRINCIPES ABRÉGÉS

si larges que celles de l'homme. On doit faire attention aussi qu'il y ait plus de finesse au cou, au plus étroit du corps, au poignet, au bas de la jambe; que le fessier soit plus large, et les contours coulans et allongés.

Les deux bouts des tetons, et la fossette d'entre les clavicules font un triangle parfait. Ces mesures prises sur quelques figures antiques, n'ont cependant pas toujours été observées dans les différens chef-d'œuvres qui nous restent des anciens, qui ont quelquefois divisé leurs figures en dix faces et un nez, comme il se voit à la Venus de Médicis, et à l'Apollon Pithien, qui a demi-nez de plus que la Venus; d'autres, comme l'Antinoüs, n'ont que sept têtes deux parties, ou sept têtes et demie. Comme cette figure est une des plus belles qui nous restent de l'antiquité, j'en donnerai un détail abrégé. Pour cet effet il est bon d'observer que la tête qui doit servir de mesure, se divise en quatre parties, ou quatre longueurs de nez, savoir: depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance des cheveux, une partie; depuis la naissance des cheveux jusqu'au haut du nez, ou la ligne des yeux, une partie; depuis la ligne des yeux jusqu'au bas du nez, une partie; depuis le bas du nez jusqu'au menton, une partie, qui sera

divisée en trois autres parties, dont la première sera à l'ouverture de la bouche, la seconde au menton, la troisième au bas du menton. On a jugé à propos de diviser chaque partie, c'est-à-dire la longueur du nez, en douze minutes pour les mesures de l'Antinoüs, auxquelles je me conformerai ; mais auparavant je ne puis me dispenser de donner celles des parties de la tête, quoiqu'elles soient consacrées dans les livres de principes en manière de crayon qui se trouvent chez tous les marchands d'estampes. L'œil est divisé en trois parties, dont la prunelle en occupe une. Dans les figures vues de face, d'un œil à l'autre, il y a une grandeur d'œil qui fait la largeur du bas du nez, et dont le profil est de même largeur. L'oreille est placée entre la ligne des yeux et le bas du nez ; sa largeur est de moitié de sa longueur. La bouche de face a de longueur un œil et un quart. La largeur de la tête au-dessus des oreilles est de cinq mesures de l'œil ; vue de face elle est de trois nez ; sa largeur vue de profil est de trois nez et demi.

Ces mesures varient suivant les positions de la tête vue en dessus ou en dessous ; mais dans tous les cas il faut observer de faire partir une perpendiculaire, soit droite dans les figures vues de face, soit circulaire dans les

6 PRINCIPES ABRÉGÉS

figures vues de trois quarts, dont l'origine commence à la racine des cheveux, et traverse le milieu du front, de la bouche et du menton.

Le cou a de large une partie dix minutes et demie; du cou à la naissance de l'épaule, deux parties; la largeur des épaules vues de face, huit parties dix minutes; les deux mamelles ont de largeur cinq parties neuf minutes; un peu au-dessous des mamelles, la largeur du corps est de cinq parties cinq minutes; au plus étroit du corps, cinq parties; le ventre a cinq parties trois minutes; le haut de la cuisse, deux parties dix minutes et demie; le genou, une partie neuf minutes; le molet, deux parties; au-dessous du molet, une partie sept minutes; le bas de la jambe, au-dessus de la cheville du pied, onze minutes; le pied vu de face, une partie sept minutes, qui se divisent en trois parties, dont le pouce ou gros doigt du pied en occupe une; les deux doigts suivans, une autre; et les deux petits doigts, y compris le contour qui enveloppe le petit doigt, la troisième partie; le bras, au-dessous de l'épaule, une partie sept minutes; au-dessus du coude, une partie trois minutes; au coude, une partie sept minutes; au gros du bras, une partie dix minutes; au milieu

du bras , une partie trois minutes ; au plus étroit du bras , une partie. La main qui manque à l'Antinoüs , a dans les autres figures , une partie neuf minutes de largeur , prise au-dessus de la fente des doigts.

Elle se divise en trois parties ou longueurs de nez , dont une depuis la paulme jusqu'au pli de la main ; une autre jusqu'à l'article supérieur du premier doigt ; et la troisième jusqu'au bout du plus long doigt. Les mesures de la figure de côté sont les mêmes pour la hauteur.

L'espace qui est entre le nez et le creux de l'oreille , est d'une partie dix minutes ; le cou est d'une partie dix minutes ; au plus gros des mamelles jusqu'au dos , quatre parties quatre minutes ; au bas des mamelles , quatre parties une minute ; au plus étroit du corps , trois parties trois minutes ; au ventre , trois parties neuf minutes ; par le plus gros de la fesse et au bas du ventre , quatre parties ; au gros de la cuisse , au bas de la fesse , trois parties deux minutes ; au genou , une partie onze minutes ; au molet de la jambe , deux parties ; au bas de la jambe , une partie trois minutes ; le pied , quatre parties quatre minutes. Les mêmes hauteurs s'observent dans la figure vue par derrière. Il est bon de savoir que la tête vue de côté a quatre parties ,

8 PRINCIPES ABRÉGÉS

comme celle de face; et pour avoir les hauteurs de ladite figure, qui ne sont pas exactement décrites dans Gérard-Audran, voici la division que j'en ai faite, et qui est relative à sa hauteur de trente parties : du menton à l'épaule, six minutes; des épaules au nombril, six parties six minutes; du nombril aux génitoires, quatre parties; des génitoires au-dessous du genou, sept parties six minutes; du dessous du genou à la plante des pieds, sept parties six minutes; lesquelles parties seront divisées proportionnellement à la figure qui a pour mesure huit têtes de hauteur.

Proportions de l'enfant.

LES proportions de l'enfant d'environ cinq à six ans ne contiennent que cinq mesures de têtes, dont une depuis le sommet de la tête jusqu'au menton; depuis le menton jusqu'au plus étroit du corps, qui est entre le nombril et les tetins, une tête; depuis le plus étroit du corps jusqu'aux génitoires, une tête; des génitoires au milieu du genou, une tête; du milieu du genou à la plante du pied, une tête; depuis le haut de l'épaule jusqu'au coude, une tête; depuis le coude jusqu'au bout des

doigts, une tête. La largeur du cou est de deux longueurs et demie de nez ; la largeur des épaules à leur naissance est d'une tête ; leur largeur au plus gros desdites épaules est d'une grandeur et un tiers de tête ; au plus étroit du corps, une tête ; le haut de la cuisse est d'une tierce partie de deux mesures de tête ; le genou a de largeur deux parties de tête ; le bas de la jambe et du bras sont de la moitié du cou. L'enfant en étendant les bras est aussi large que long. La tête de l'enfant est divisée en cinq parties, dont une depuis le sommet de la tête jusqu'à la naissance des cheveux ; de la naissance des cheveux au milieu du front, une autre ; les yeux se forment à la troisième ; le bas du nez à la quatrième ; le menton à la cinquième : on y a ajouté une sixième qui va à la faussette du cou. Les oreilles commencent vis-à-vis les sourcils, et finissent à la moitié du nez. La largeur de la tête, de face au-dessus des oreilles, est de quatre parties. Sa largeur, de profil au milieu du front jusqu'au derrière de la tête, est de cinq parties moins un quart.

Les proportions ci-dessus détaillées ne conviennent qu'à une figure debout et tranquille, et ses contours varient suivant les attitudes et le contraste des membres. Ces contours se

10 PRINCIPES ABRÉGÉS

gonflent ou s'allongent en raison de l'office des muscles qui les mettent en action, et dont la connaissance seule doit déterminer les effets, mais plus particulièrement dans les raccourcis, dont il sera bon de donner un précis, suivant la méthode qu'en donne Jean Cousin.

Lorsque vous voudrez dessiner une main ou un pied en raccourci, faites-en le profil avec telle disposition des doigts que vous déciderez, et suivant les proportions; puis pour en avoir le plan, formez au-dessous un carré que vous couperez par une diagonale du côté droit qui est sous la main, et donnera deux angles aigus égaux; ensuite de toutes les jointures et extrémités de la main, tirez des lignes perpendiculaires jusqu'à ladite diagonale; des sections desquelles tirant des parallèles à niveau, vous aurez, en vous servant des largeurs données pour les mains vues de front, le plan de la main dont vous voulez avoir le raccourci; ensuite élevez de ce plan des lignes perpendiculaires pour avoir les largeurs de la main raccourcie, et tirez des lignes parallèles à niveau des extrémités et jointures du profil, aux intersections desquelles vous avez la mesure raccourcie de chaque partie.

ANATOMIE.

M'ÉTANT engagé de donner quelques connaissances de cette partie essentielle du dessin, et ne pouvant mettre sous les yeux des figures dépouillées de leur peau, ainsi que les squelettes qui se trouvent dans différens traités du dessin, sans aucune nomenclature des muscles et des os, j'ai cru devoir extraire de Tortebat, qui en a donné un traité à l'usage des peintres, ce qu'il dit sur l'une et l'autre partie, et commencer par les os.

Les os sont proprement au corps ce que la charpenterie est à une maison, à cette différence que leur usage est de mouvoir concurremment avec les muscles, le corps et ses parties; ils sont aussi la juste mesure de chaque membre.

On divise le squelette en trois parties; savoir, en tête, tronc et extrémités. Par la tête on comprend tout ce qui entoure le cerveau, le cou et les deux mâchoires. La figure de la tête est ronde, et un peu longuette, aplatie par les deux côtés, ayant éminence et production devant et derrière. La mâchoire supérieure est immobile, l'inférieure se re;

mue d'un mouvement circulaire et comme sur deux pivots.

Le tronc est divisé en trois parties, en épine ; thorax, et os sans nom. L'épine contient tout ce qui est depuis la première vertèbre jusqu'au coccix : elle est composée de plusieurs os, pour la facilité du mouvement ; elle se recourbe en dedans, aux deux extrémités, savoir, au cou et au coccix ; aux vertèbres du dos, elle est bossue en dehors ; aux lombes elle s'enfonce en dedans, et est encore bossue à l'os sacrum. L'épine composée de plusieurs vertèbres, est divisée, par Gallien, en quatre, en cou, dos, lombes et os sacrum.

La seconde partie du tronc est appelée thorax, lequel est borné en haut par les clavicules, et en bas par le cartilage xiphoïde et les fausses côtes ; les clavicules ont leur figure fort inégale et approchant de la lettre S.

La clavicule est articulée en devant avec le sternum, et par derrière avec l'omoplate : on les nomme clavicules, parce qu'elles servent de clef au thorax.

Il y a douze côtes de chaque côté, qui partent des vertèbres : les unes sont vraies, au nombre de sept, et s'articulent avec le sternum ; les autres sont fausses, ne touchent point au sternum, et sont au nombre de cinq en chaque

côté. Au thorax on peut rapporter l'épaule ou l'omoplate, parce qu'elle est faite en partie pour sa défense, et pour l'articulation des clavicules en l'omoplate. Il faut remarquer plusieurs choses nécessaires pour l'intelligence des muscles, savoir : la base qui regarde l'épine du dos, la côte inférieure, la côte supérieure, l'angle supérieur, l'angle inférieur, la partie cave ou intérieure, la partie gibbe ou extérieure, l'épine, et l'extrémité de l'épine appelée acromium.

La base du tronc est un grand os qui n'a point de nom particulier, et qui néanmoins en a trois, selon ses différens côtés : devant il s'appelle l'os pubis, à côté l'os des fies, et derrière l'os ischium.

Le reste du squelette est appelé extrémité ; le bras n'a qu'un os, dit humerus, bien grand et bien gros, dont la partie inférieure a deux têtes, et est en façon de poulie pour servir d'articulation à l'os du coude ; l'os du coude est accompagné d'un autre os appelé rayon, qui est plus gros en bas que l'os du coude, mais l'os du coude le surpasse en grosseur en la partie supérieure ; le mouvement propre de l'os du coude est la flexion et l'extension, et le mouvement du rayon est de tourner la main : ces deux os ensemble s'appellent l'avant-bras.

14 PRINCIPES ABRÉGÉS

L'os de la cuisse appelé fémur, est le plus grand de tout le corps ; il est voûté par devant, et enfoncé par derrière pour la commodité de s'asseoir et la fermeté de marcher. La tête supérieure de cet os n'est point en ligne droite au-dessus ; elle se couche avec son cou du côté de l'os ischium, où elle va s'emboîter ; il a dans sa partie supérieure deux apophyses ou éminences appelées trochanters : le grand trochanter est extérieur, et le petit intérieur ; dans la partie inférieure l'os de la cuisse est fort gros et a comme deux têtes.

Entre l'os de la cuisse et la jambe, il se voit un os rond appelé la rotule, qui sert à empêcher que les jambes ne fléchissent en devant. Il y a deux os à la jambe, comme à l'avant-bras ; le plus grand est appelé tibia ou os de la jambe, et l'autre péroné. Ces deux os ont à leurs extrémités inférieures chacun une tête, ou éminence, qu'on appelle malléole, ou cheville. Pour le pied, on l'apprendra assez par la liste des noms ; il faut seulement remarquer que l'os du talon, n'étant pas articulé avec la jambe, se lâche et s'abat tant soit peu, quand il ne pose pas à terre.

Voici les noms des os.

L'os du front, ou l'os coronal, l'os jugal, la mâchoire supérieure, la mâchoire inférieure,

les vertèbres du cou au nombre de sept ; celles du dos , au nombre de douze ; celles des reins , au nombre de cinq ; celles de l'os sacrum et du coccix , au nombre de dix , dont six pour l'os sacrum , et quatre pour le coccix ; les clavicules ; les os du sternum ou brechet , au nombre de six ; le cartilage xiphoïde ou fourchette ; les douze côtes de chaque côté , sept vraies et cinq fausses ; l'os du bras , dit humerus , l'omoplate ou palleron , l'os du coude , l'os appelé rayon , le poignet ou carpe ayant huit os ; le métacarpe composé de quatre os ; les cinq doigts composés chacun de trois os ; le grand os , ou l'os sans nom , appelé par devant l'os pubis , à côté l'os des îles , et derrière l'os ischium ; l'os de la cuisse , dit fémur , dont la tête s'emboîte dans l'os ischium , et a dans sa partie supérieure deux éminences , dont celle en dehors s'appelle le grand trochanter , celle en dedans le petit trochanter ; la rotule , l'os de la jambe appelé tibia , l'autre os , dit péroné , le tarse ou coude-pied , composé de sept os , y compris le talon ; le métatarse composé de cinq os ; les cinq orteils , composés chacun de trois os , à la réserve du pouce qui n'en a que deux.

*Nom, origine, insertion et office
des muscles.*

Dans l'origine et de l'insertion du muscle dépend la qualité de son action, parce que quand il agit, il tire du côté de son principe, comme pour y joindre la partie où il est inséré; ses deux extrémités sont nerveuses, et son milieu charnu et rempli de fibres, qui venant à se joindre du côté de l'insertion, composent un fort tendon, qui est comme une corde adhérente et attachée à l'os plus sensible dans les muscles des extrémités que dans ceux du coffre. A l'égard de l'office des muscles, il faut avoir pour règle générale, que toutes les fois que le muscle fait mouvoir un os, et qu'il le tire de son côté, pour lors il est plus court, plus élevé et plus apparent, parce qu'il se ramasse dans son milieu; et au contraire lorsque le muscle laisse aller l'os qui est tiré d'un côté opposé, son ventre s'allonge et s'étrécit: c'est pourquoi le peintre doit prendre garde au ventre ou milieu du muscle, et se souvenir que le mouvement du muscle suit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'insertion, et qui sont comme autant de filets parmi la chair.

Les

Les muscles frontaux sont situés au-dessus du nez ; le sourcilier, situé au-dessus des sourcils, fait rider la peau entre les sourcils ; le temporal relève la mâchoire ; l'orbiculaire, situé à côté de l'œil, forme les paupières ; le pyramidal, situé sur l'os du nez, le ride et le dilate ; le canus ou le canin, situé entre le nez et l'os jugal, lève la lèvre supérieure ; le buccinateur, situé au-dessous du canin, resserre la bouche ; le zigématique, situé sur le côté et au-dessous de la bouche, la relève vers les oreilles ; le masseter, situé sur le même plan de la bouche, vers l'extrémité de la mâchoire, sert à mouvoir la mâchoire inférieure ; le biverter, situé sous le menton, abaisse la mâchoire.

Dans la figure vue de face, le sternohyoïde, situé sous le menton, vient du sternum, et va s'insérer à l'os yoïde ; le mastoïde, qui est à côté, vient aussi du sternum, et va s'insérer à une partie de l'os de la tempe.

De ces deux muscles, le premier sert au mouvement de l'os yoïde, l'autre tire la tête et la baisse en devant ; le deltoïde vient d'une grande partie de la clavicule, et de toute l'épine de l'omoplate ; il va par-dessus la jointure du bras, finit à la partie supérieure et postérieure de l'os du bras, et sert à l'élever. Le pectoral qui prend son origine de presque

B

tout le sternum, va finir à l'os du bras, entre le deltoïde et le biceps, et sert à amener le bras vers l'estomac; le dentelé prend son origine de toute la partie intérieure de la base de l'omoplate, et va transversalement s'insérer aux huit côtes supérieures, et quelquefois jusqu'à la neuvième; ce muscle finit en forme de doigts au nombre de huit, dont on ne voit que quatre, les autres étant cachés sous le pectoral; l'oblique externe vient de la sixième ou septième côte du thorax, joignant le grand dentelé par digitation, et va s'insérer à la côte extérieure de l'os des îles et de l'os pubis, et se va perdre par un tendon fort étendu et fort mince à la ligne blanche; M. Tortebat préfère de dire que son origine est en bas, et son insertion en haut, en raison de son action; ces deux muscles servent à la respiration et se font voir distinctement quand le corps agit avec violence et se porte davantage du côté opposé, faisant par cette action étendre la peau qui en devient moins épaisse: le contraire se fait de l'autre côté.

Le muscle droit qui est à côté sous le pectoral prend son origine à l'os pubis, et va s'insérer à côté du cartilage xiphoïde: il tire le corps en devant, et le soutient lorsqu'il est penché en arrière ou sur le dos; le biceps,

ainsi nommé parce qu'il a deux têtes, vient de l'emboîture de l'omoplate, et va s'insérer au commencement du radius; il fléchit l'avant-bras avec le brachial qui est au-dessous, lequel prend son origine au commencement de l'os du bras, auquel il est fortement attaché, et va s'insérer par-dessous le biceps à la partie supérieure de l'os du coude: il fléchit l'avant-bras avec le biceps; à côté du brachial est une portion de l'extenseur du coude, dont je parlerai plus bas.

Le rond pronateur du rayon vient de la tête intérieure de l'os du bras, et va obliquement s'insérer à la partie interne du rayon: il tourne au bas du côté de la terre; le fléchisseur supérieur du carpe, qui est en dessous, vient de la tête interne de l'os du bras, et va, montant obliquement par-dessus l'os du rayon, finir au premier os du métacarpe, qui soutient le pouce; le long supinateur du rayon vient de la partie inférieure du bras, et s'en va à la partie inférieure du rayon: il tourne en haut vers le ciel; le fléchisseur inférieur du carpe vient de la tête interne de l'os du bras, et va en descendant le long de l'os du coude finir au quatrième os du métacarpe, qui est au-dessous du petit doigt. Le palmaire vient de la tête interne de l'os du bras, et va dans

la paulme de la main se distribuer aux quatre doigts ; tous ces muscles qui sont dans l'avant-bras ne sont bien marqués que quand la main est fermée , ou qu'elle serre fortement , parce qu'agissant avec violence dans cette action , et se ramassant au-dedans du bras , ils poussent ceux qui sont au-dehors et les font paraître davantage ; les muscles qu'on voit aux cuisses sont le triceps qui vient de l'os pubis , et sert à tourner la cuisse en dedans ; le couturier vient de l'épine de l'os des îles , et se va insérer obliquement à la partie intérieure de l'os de la jambe : il fait tourner la jambe en dedans et l'amène sur l'autre en forme de croix , comme les ont les couturiers ; le membraneux vient de l'os des îles , il est charnu dans son principe , et finit par une membrane qui enveloppe tous les muscles qui couvrent la cuisse , et va finir sur ceux de la jambe : son office est de tourner la jambe en dehors ; le vaste externe vient du grand trochanter , et embrasse le genou de son tendon ; le droit vient de l'os des îles , et couvrant le crural , il s'étend le long de la cuisse entre les deux vastes avec lesquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort tendon ; le vaste interne prend son origine au petit trochanter , et va envelopper le genou avec le droit et le vaste externe : ces trois

muscles servent à étendre la jambe avec un autre muscle appelé crural, qui est attaché à l'os de la cuisse, et se font remarquer par les rides et replis qu'on voit au-dessus du genou d'une figure qui est debout, et qui disparaissent lorsque le genou vient à se fléchir.

Le jambier antérieur vient du haut de la jambe, fléchit le pied et le tire en haut; l'éperonnier vient du haut et du milieu du péroné, et s'en va sous le pied: il sert à étendre le pied avec les gémeaux; l'extenseur des orteils vient du plus haut de la jambe, et se coulant dessous le jambier antérieur continue son chemin entre ledit jambier et l'éperonnier, pour aller trouver les orteils.

On voit aussi dans la jambe vue de face portion du gémeau interne, portion du gémeau externe, la cheville ou malléole interne, une portion du solaire, et une portion du fléchisseur des orteils qui est à côté de l'os de la jambe, et à côté de la malléole interne est un anneau sous lequel passent les muscles de la jambe.

Dans la figure vue de côté, on voit distinctement le mastoïde, le deltoïde, une portion du trapèze, les extenseurs du coude, portion du brachial, l'extenseur supérieur du carpe, à côté l'extenseur des doigts, l'extenseur

du petit doigt, l'extenseur inférieur du carpe, le fléchisseur inférieur du carpe, le sous-épineux et l'abaisseur propre qui sont sous le deltoïde, le très-large qui joint le grand dentelé, l'oblique externe, le pectoral, le grand fessier, le grand trochanter, le membraneux, etc.

Dans la figure vue par derrière, on voit le trapèze qui prend son origine du derrière de la tête, de toutes les vertèbres du col et des neuf épines supérieures des vertèbres du dos, se va insérer tout le long de l'épine de l'omoplate jusqu'un peu au-dessous de la clavicule : ce muscle sert à fortifier les actions de quelques autres qui sont dessous lui, il relève l'omoplate avec le releveur propre, il la tire droite en arrière avec le rhomboïde, et la baisse tout seul : il contribue à donner la rondeur que l'on voit à la base de l'omoplate de l'un comme de l'autre côté ; le sus-épineux naît de la partie externe de l'omoplate qui se remarque dans l'angle supérieur jusqu'à l'épine, et va s'insérer à la partie supérieure et antérieure de l'os du bras pour les tirer en haut avec le deltoïde, et remplissant la cavité supérieure de l'omoplate entre l'épine et la côte supérieure, ne fait souvent qu'une masse avec ladite épine et partie du trapèze ; le sus-épineux prend son origine de la partie

externe de la base de l'omoplate qui se remarque depuis l'épine jusqu'à l'angle inférieur, et remplissant la cavité sus-épineuse, va s'insérer à la partie supérieure et extérieure de l'os du bras : il tire l'os du bras en bas avec l'abaisseur propre et le très-large ; l'abaisseur propre qui est au-dessous prend son origine de la côte inférieur de l'omoplate, et va s'insérer à l'os du bras avec le très-large, avec lequel il ne fait qu'un même tendon : il ne sert à autre chose qu'à baisser le bras ; ces quatre muscles sont très-difficiles à rendre par la différence de leurs mouvemens successifs depuis l'action du bras abaissé jusqu'à son élévation ; il est à propos de les bien étudier. Le très-large qui est au-dessous de ces muscles, vient de l'os sacrum, de la tête supérieure de l'os des fêles, de toutes les vertèbres des lombes et des six ou sept vertèbres inférieures du dos, passe d'un côté par-dessus l'angle inférieur de l'omoplate, où il s'attache en passant, et va trouver l'os du bras en se joignant avec l'abaisseur propre : il tire le bras en derrière et en bas obliquement du côté de son principe inférieur ; ce muscle est si étendu et si mince à son principe qu'il n'empêche point ceux qui sont dessous de paraître, mais venant à se resserrer dans son insertion, il fait une masse de chair qui couvre le grand dentelé.

On voit sur le côté du bras une portion de l'oblique externe, une portion du brachial, la portion et l'origine du long supinateur du rayon; à côté sont les extenseurs du coude, dont l'un appelé long ou interne vient de l'omoplate, et l'autre court ou externe vient de la partie supérieure de l'os du bras : tous deux ne font qu'un même tendon fort large, et vont s'insérer au coude.

Ces deux muscles n'ont qu'une insertion, et sont fort charnus à leur principe : ils étendent le coude et l'avant-bras; l'extenseur supérieur du carpe, l'extenseur des doigts, l'extenseur du pouce, l'extenseur inférieur du carpe, le fléchisseur inférieur du carpe avec portion d'un fléchisseur des doigts, à côté l'un de l'autre, depuis la partie externe du bras jusqu'à la partie interne, ont leur origine à l'os du bras, et agissent tous pour l'ordinaire en même-temps et suivant leur insertion; le grand fessier vient de tout l'os sacrum, et de la partie latérale et postérieure de l'os des îles, et va par ses filets obliques s'insérer quatre doigts au-dessous du grand trochanter; il couvre le petit fessier, et une partie du moyen; la différence des actions de ce muscle se voit dans plusieurs figures antiques; à côté est une portion du second fessier, et une portion du membraneux.

Au milieu de la cuisse est le vaste externe dont nous avons parlé plus haut ; dessous le grand fessier et plus bas , sont le biceps qui vient de l'os ischium , et va s'insérer avec la partie externe de la jambe : il est charnu et a deux têtes comme celui du bras ; le demi-nerveux a même origine , est nerveux , long , rond et charnu , et va s'insérer au - devant de la jambe , trois doigts au-dessus de l'article ; le demi-membraneux accompagne le précédent à son origine et à son insertion ; le gresle vient de la partie inférieure de l'os pubis , est large et délié à son origine , et va s'insérer avec les deux précédens ; ces quatre muscles postérieurs de la cuisse fléchissent la jambe , et ne font presque une masse. A côté de ces muscles se voient les portions du triceps , du droit , du couturier , du crural , et au-dessous est la place où passe le plus gros nerf de tout le corps ; les deux gémeaux , dont un interne et l'autre externe , viennent des deux têtes inférieures de l'os de la cuisse , et vont , avec le plantaire et le solaire , composer un même tendon appelé la corde d'achille ; leur forme est pareille , à la réserve pourtant que l'interne descend plus bas que l'autre ; leur office est d'étendre le pied. Aux deux côtés du bas de la jambe sont deux malléoles , dont l'un interne , l'autre externe.

26 PRINCIPES ABRÉGÉS

Il y a beaucoup d'autres muscles qui se trouvent dessous ceux ci-dessus détaillés et qui concourent à leur action, mais dont je n'ai point donné les noms, pour ne point trop charger la mémoire; ceux qui voudront faire une étude particulière de ces muscles cachés, les trouveront décrits dans Tortebat, Dionis, Sabbatier, et autres auteurs qui en ont traité dans des cours d'anatomie.

PRATIQUE ET GOÛT

DU DESSIN.

APRES avoir donné les proportions du corps humain, et fait connaître les os, ainsi que les muscles qui en dirigent les mouvemens, il me paraît nécessaire de faire quelques observations sur la pratique et le goût qu'on doit donner dans les ouvrages qu'on se propose de copier, d'après les dessins des maîtres, où la nature elle-même.

A cet effet, on ne peut de trop bonne heure s'accoutumer à copier sans le secours du compas, les productions des artistes qui se sont distingués dans cette partie. Si on n'avait de dessins originaux dans ce genre, on ne manque point de bonnes estampes gravées d'après Raphaël, Carrache, Le Poussin, Le Brun, Le Sueur, etc. Il faut éviter d'en rendre trop exactement les hachures qui donneraient une sécheresse à l'ouvrage très-désagréable; mais il faut grainer légèrement et à plusieurs fois; et dans le cas où il faudrait donner de la force, soit dans les ombres, soit pour exprimer et faire ressentir l'apparence des os ou des muscles, on peut faire usage des ha-

chures sur le grainé, et dans le sens des chairs. L'élève parvenu à l'imitation fidelle des dessins ou estampes, copiera de bons morceaux de sculpture, soit en plâtre, soit en marbre, à la lampe ou au reverbère, ce qui lui donnera des ombres fortes et tranchantes; il les copiera ensuite au jour, ce qui lui fera connaître les demi-teintes et leur passage dans les ombres; comparera son ouvrage avec les bonnes copies qu'il aura faites d'après les maîtres; et par là connaissance qu'il aura acquise des proportions et de l'anatomie, il se trouvera en état de réformer les fautes qui pourront se trouver dans son ouvrage; il doit passer de là à l'étude de la nature, pour se corriger de la sécheresse et aridité qu'il aura pu contracter par l'étude de la bosse, qui n'ayant point de peau et de cartilages qui adoucissent par leur qualité diaphane la dureté des contours, occasionnent cette dureté dans les ombres; il doit aussi éviter de faire rencontrer les contours extérieurs des parties vis-à-vis l'un de l'autre, comme des balustres; le contour extérieur de la cuisse est grand et enveloppe l'intérieur au-dessous du genou, au lieu que le contour intérieur du genou descend plus bas et enveloppe l'extérieur; de même le molet extérieur prend sa naissance de plus haut que l'inté-

rieur, et finit aussi plus haut; la cheville du pied du côté du pouce est plus haute que l'extérieure; il faut que ses contours soient coulans et seulement prononcés du côté des ombres, et suivant les figures qu'on se proposera de dessiner; car on doit se conduire pour les formes suivant les sujets qu'on se propose de traiter. Les Flore, les Hébé, les Vénus, doivent être traitées différemment que les femmes ordinaires; la Vénus de Médicis, la Bergère Grecque, serviront de modèle en ce genre. M. Dandré Bardon dépeint de cette manière la Vénus de Médicis :

» La pureté de ses contours, le moëleux
» de ses carnations, ne supportent que de
» légers cadencemens; ses épaules sont peu
» larges, ses hanches sont plus nourries, des
» genoux un peu gros lient ses cuisses char-
» nues avec ses jambes qui, couvertes de graisse
» dans la partie supérieure, sont très-fines à
» l'endroit de la cheville où elles s'unissent
» à des pieds mignons; une gorge ferme,
» arrondie en tout sens, un ventre modéré-
» ment aplati, une châte de reins souple et
» pleine de graces, des bras potelés, des poi-
» gnets délicats, un cou svelte, une tête noble,
» spirituelle, agréable, et d'un oval parfait;
» une peau tendre, mille agrémens répandus

30 PRINCIPES ABRÉGÉS

» sur les parties les plus charnues, et formés
» par de petits creux, et des plis de la chair
» que cause le mouvement presque impercep-
» tible des muscles; telle est l'image de la
» beauté dont l'antique fournit beaucoup de
» modèles. »

La Bergère Grecque d'une taille plus svelte, moins charnue, semble propre à exprimer une classe de jeunes beautés moins formées dans toutes leurs parties. Combien de modèles parfaits en ce genre ont été mutilés ou anéantis par la barbarie ou l'ignorance des peuples qui se sont rendus maîtres de cette portion de la terre qui a fourni tant d'hommes célèbres en tout genre. Quels regrets ne doivent pas éprouver les artistes quand ils sauront que * le Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias, la fameuse Vénus de l'isle de Scio par praxitele, et l'occasion de Leusippe, desquels Pausanias fait l'éloge, existaient et ont été détruits à Constantinople au commencement du treizième siècle, et dans un moment où la peinture commençait à revivre avec éclat. **

* Voyez l'origine des découvertes par L. Dutens mon frère, imp. en 1776.

** Cimabué, le restaurateur de la peinture, est mort en 1300, âgé de 70 ans.

La Grèce fournit encore suivant le * témoignage des voyageurs, des exemples vivans de ces beautés originales qu'ont imité les Phidias, les Praxitele, etc. Les danses, les jeux, les attitudes souples et variées, les discours vifs et éloquens des filles grecques sont accompagnés d'une grace qui semble être nationale; et les hommes doués d'un génie naturel seraient en état de faire revivre les arts et les sciences que l'esclavage et la servitude auxquels ils sont réduits, ont chassés de cette contrée. D'autres statues de l'antiquité, et fabriquées par de célèbres artistes, nous fournissent des exemples à suivre pour le caractère et l'âge qu'on voudra imprimer aux Dieux, aux Héros, et à d'autres hommes.

Les groupes de Castor et Pollux, le Laocoon et ses deux enfans, ouvrage * de trois célèbres statuaires de l'antiquité, l'Apollon de Belveder, l'Antinoüs, l'Antin, le Gladiateur, l'Hercule de Farnèse sont des modèles à suivre pour l'expression de la jeunesse, de la divinité, de l'héroïsme et de la force. Je finirai cet article par deux invitations importantes, qui sont celles de la pondération et celles

* M. Guys, voyage de la Grèce, imp. en 1776.

* Agesander, Polydore et Athenedore.

des effets des lumières et des ombres. La première exige que la ligne centrale sur laquelle pose la figure, en partage le poids; si la figure est debout, elle partira de la fossette du cou, et tombera perpendiculairement sur le milieu de la ligne contenue entre les deux pieds; si la figure porte sur la hanche, et ne se soutient que sur un pied, c'est au centre de ce pied que répondra la ligne de pondération, qui partira de l'entre-deux des clavicules. * La seconde est de placer la principale lumière sur la partie supérieure de la figure, et de la distribuer sur toutes les autres parties par échos diagonalement disposés, et d'éviter une monotonie désagréable; on fera valoir cette lumière par de grandes parties de demi-teintes plus considérables, et qui se perdront dans des masses d'ombres égales en volume à celle de la lumière et des demi-teintes; mais que les ombres soient vagues, elles en seront plus agréables, et doivent être accompagnées pour l'arrondissement des corps d'un reflet qui sera plus ou moins sensible à

* Je ne puis trop recommander aux artistes de consulter le livre de Léonard Devinci qui a traité cette matière, et auquel sont jointes différentes figures gravées pour exemple de ses instructions et la démonstration qui s'en suit.

raison

raison du corps qui l'environnera ; quant à l'expression des passions sur lesquelles le Brun a donné des conférences , et que Dandré-Bardon a traitées d'une manière à ne laisser rien à désirer , j'exhorte les élèves qui se trouveront assez avancés pour puiser dans ces sources , à lire ce qu'ils en ont dit , et sur-tout à consulter les dessins gravés d'après le premier. Je me bornerai maintenant à parler de quelques autres parties du dessin auxquelles il est nécessaire de s'exercer pour se mettre en état de parvenir à la composition.

D R A P É R I E S.

LES anciens sculpteurs ou peintres ont presque toujours donné des habillemens à leurs figures, soit pour cacher leur nudité, soit pour leur servir d'ornement, par le choix qu'ils en ont fait ; c'est pourquoi il est nécessaire d'étudier cette partie du dessin, qui donne de la grace aux figures par l'accompagnement d'une draperie jettée avec art, et qui par l'ordre de ses plis, ne puisse faire éclipser, en quelque manière, les beautés de la nature et de la belle proportion. La manière de les traiter est presque infinie, en ce qu'elle est ou doit être relative aux caractères que l'on voudra donner aux figures qu'on se propose de représenter. Les déesses, les nymphes, les nayades seront vêtues d'étoffes légères et flottantes autour d'elles ; les plis, sans être trop multipliés, suivront le dessin de chaque partie, sans que l'étoffe paraisse être adhérente. Les dieux, les héros doivent être revêtus de draperies plus grandes et plus majestueuses, et dont les plis soient amples et contrastés, pour éviter la sécheresse et les grandes masses d'ombre : les estampes d'après Raphaël, Car-

rache, le Sueur, le Poussin, etc., donneront des modèles en ce genre, qu'on ne peut trop étudier, pour acquérir l'intelligence, la variété et l'ordre qu'ils ont mis dans les plis de leurs draperies. Il est aisé de juger que les étoffes se doivent traiter suivant leurs qualités; les étoffes de soie diffèrent de celles de laine, en ce que leurs plis, sur-tout ceux du velours, sont plus cassés, les lumières en sont petites et tranchantes sur des ombres larges; les linges font de plus petits plis et plus multipliés; ils seront transparens lorsqu'ils approcheront des chairs; l'usage du mannequin (*) et l'imitation de la nature doivent servir de maîtres à cet égard.

(*) Le mannequin est une figure pour l'ordinaire en bois, dont les membres sont mobiles, au moyen des charnières pratiquées à toutes les articulations, et susceptible de tous les mouvemens et attitudes que le peintre veut donner.

P A Y S A G E.

LE paysage est une partie du dessin trop agréable pour la passer sous silence, et ne pas inviter les artistes à se donner à cette étude, moins laborieuse que celle de la figure. Les arbres, les montagnes, les ciels, n'ayant point de proportions déterminées, sont moins difficiles à traiter, et le goût qu'on y apporte influe efficacement sur les agrémens qu'il produit à la vue; les arbres sur-tout qui en font le principal ornement, doivent y être traités d'une grande manière, qui consiste à faire contraster leurs branches, à distribuer inégalement leurs touffes, et enfin à leur donner des caractères différens, soit par leurs espèces, soit en raison des plans qu'ils occuperont: ceux qu'on placera sur le premier plan auront plus d'effets, plus de variété; les chênes, les ormeaux peuvent être introduits sur le devant du dessin ou tableau; les saules, les brouillards trouveront place dans les plans subordonnés, présentant plus d'uniformité dans leurs touffes, et étant par-là plus susceptibles de dégradation de lumière. L'art au surplus supplée à ces qualités par l'intelligence qu'il faut se procurer, par l'étude de la perspective aérienne, dont je parlerai

ci-après ; les terrasses, les eaux, les montagnes, les rochers, les animaux sur-tout, intéressent vivement le spectateur. C'est pourquoi il est nécessaire de leur donner cette vérité, que procure l'étude des dessins ou estampes, d'après le Titien, Carrache, le Poussin, et Perrelle, qui a donné de très-agréables sujets dans ce genre. Je craindrais, en voulant m'étendre sur cette partie, de n'offrir qu'une répétition de ce qu'en a dit monsieur de Piles; il suffit de dire que les terrasses qu'on voudra placer sur le devant, soient ornées de plantes, pour en ôter la sécheresse; que les contours en doivent être irréguliers et diversifiés par des feuillages, qui les rendent piquants; les eaux qui présenteront une surface égale doivent recevoir l'image du ciel et des objets qui se trouvent sur leurs bords, aussi étendus que l'objet même, ce qui forme des répétitions d'autant plus agréables qu'elles sont dans la nature; celles qui descendent dans des rochers, et qui ne peuvent être soumises à cette loi, doivent être divisées en ondes écumantes et rejaillissantes par les corps qu'elles trouvent en leur chemin; les montagnes, les rochers, dessinés quarrément, angulairement, seront accompagnés de crévasses, de trous plus ou moins sensibles en raison de leurs distances :

38 PRINCIPES ABRÉGÉS

on les orne le plus souvent d'arbustes, quand ils occupent les devant d'un tableau; les animaux de chaque espèce doivent varier dans leurs positions, et présenter ce désordre qui fait les charmes de la nature et de l'art.

PERSPECTIVE LINÉAIRE.

AVANT de donner une idée de la perspective, il est utile pour son intelligence de donner la définition des termes et des mots dont je dois faire usage.

Il n'y a que deux sortes de lignes, la droite et la courbe : l'une et l'autre sont sans longueur ni largeur ; la ligne droite est la plus courte qu'on puisse tirer d'un point à un autre ; la ligne courbe est celle qui passe d'un point à un autre en faisant quelque détour.

Les lignes parallèles sont des lignes droites ou courbes, tirées l'une auprès de l'autre, de façon qu'étant prolongées, elles conservent toujours entr'elles une égale distance.

L'angle plan est l'ouverture de deux lignes qui se touchent sur une superficie plane, et qui ne composent pas une seule ligne. La superficie ou surface est une quantité qui a quelque longueur et quelque largeur sans aucune épaisseur.

L'angle rectiligne est l'ouverture de deux lignes droites.

Le cercle, qui est divisé en trois cent soixante parties, est propre à mesurer les angles.

Le diamètre d'un cercle est une ligne droite,

40 PRINCIPES ABRÉGÉS

qui, passant par le centre, aboutit à sa circonférence, et divise le cercle et sa circonférence en deux également.

Le demi-diamètre est une ligne qui, partant du centre, aboutit à la circonférence du cercle. Si on fait tomber une ligne perpendiculaire qui divise le diamètre en deux parties égales, il en résultera deux arcs ou angles égaux, qu'on appelle droits.

L'angle obtus est plus grand qu'un angle droit.

L'angle aigu est plus petit qu'un angle droit.

Il résulte de cette définition, que l'angle droit a une ouverture de quatre-vingt-dix degrés.

L'angle obtus a une ouverture de plus de quatre-vingt-dix degrés.

L'angle aigu a une ouverture de moins de quatre-vingt-dix degrés.

La ligne de terre est, à proprement parler, la base du tableau.

L'horison ou la ligne horizontale est ce qui borne la partie de la terre que nous voyons autour de nous.

La ligne verticale est une ligne abaissée perpendiculairement de la base du tableau sur la ligne horizontale.

La distance antérieure est le point de distance ou le point d'assiette de l'œil du spec-

tateur, à la base du tableau considéré comme une vitre interposée entre le spectateur et l'objet qu'on veut représenter.

La distance postérieure est la partie comprise depuis la base du tableau jusqu'à un point de vue quelconque.

La distance principale ou ligne principale est composée de la distance antérieure et de la distance postérieure, ou ligne verticale. Elle va aboutir à un point pris dans l'horison déterminé, pour être le point de vue, et qu'on appelle le point de vue figuratif.

Cette ligne principale se trouve quelquefois diviser par moitié la base du tableau ; alors le point de vue est au milieu dudit tableau. Si on veut placer le point de vue de côté, elle la divise alors inégalement. Cette dernière méthode est la plus usitée dans les tableaux de composition, en ce que l'angle se trouvant plus aigu et prolongé sur le côté, offre une continuité de terrain plus considérable, et susceptible de recevoir plus d'objets de dégradation.

Le point d'éloignement ou distance horisontale, est un point mis dans l'horison, autant éloigné du point de vue, qu'on doit s'éloigner du tableau pour le voir dans son vrai point.

La ligne diagonale est une ligne tirée d'un angle à l'angle opposé. On emploie d'autres termes relatifs aux méthodes de chaque auteur , et dont je ne donne point les définitions , ne devant point les mettre en usage.

Plusieurs auteurs ont donné des règles de perspective ; chacun a eu sa manière de les démontrer. Le Clerc l'a fait par des principes préliminaires de géométrie , puis en a établi la pratique relativement à ces principes ; on ne peut rien désirer de plus exact à cet égard. mais il n'indique que l'effet perspectif d'un objet quelconque sur le devant du tableau ; quant à ceux qui doivent s'éloigner de sa base , il n'en donne les diminutions que par un exemple de carreaux qui produisent une infinité de lignes qui souvent se confondent et occasionnent beaucoup d'embarras dans l'exécution.

Le Roi , auteur d'un petit traité de perspective , a trouvé , pour remédier à cet inconvénient , une méthode par le calcul qui donne à tel plan proposé sur le terrain la hauteur de chaque objet , par l'analogie qu'il fait de la distance antérieure à la ligne verticale du tableau.

Après avoir réduit en toise relative la toise primitive qui se trouve sur le devant du ta-

bleau, il détermine par une règle de trois la hauteur d'un objet quelconque placé à telle distance qu'on voudra entre la base du tableau et le point de vue, de manière qu'à chaque objet il faut, en raison de sa distance postérieure, qui doit être connue, faire un calcul, et lui donner par la proportion à la toise relative la hauteur qu'il doit avoir.

Cette méthode par le calcul ne peut être reprehensible ; mais elle produit un embarras capable de dégouter un peintre, qui, ayant un sujet de composition difficile à traiter, craindrait de faire quelque erreur dans ce calcul nécessaire pour chaque objet.

Monsieur l'abbé de la Caille a aussi donné un traité de perspective par principes de géométrie. Il donne pour distance antérieure du tableau les deux tiers de la ligne principale, parce qu'à cet effet les objets sont vus sous un angle aigu. Ainsi dans les tableaux ordinaires on suppose l'œil du spectateur élevé à huit ou dix pieds de ligne de terre, afin que la ligne qu'on fait partir de son œil perpendiculairement sur le point de vue, forme avec la ligne de terre un angle aigu quelconque dont le sommet se trouve dans ledit point de vue appelé point de vue figuratif. Les objets vus de cette manière sont dégradés agréablement. Si on voulait les

détailler davantage, comme les parties d'un jardin, il faudrait élever l'œil de manière que chaque partie se pût distinguer sans confusion, ce qu'on appelle à vue d'oiseau.

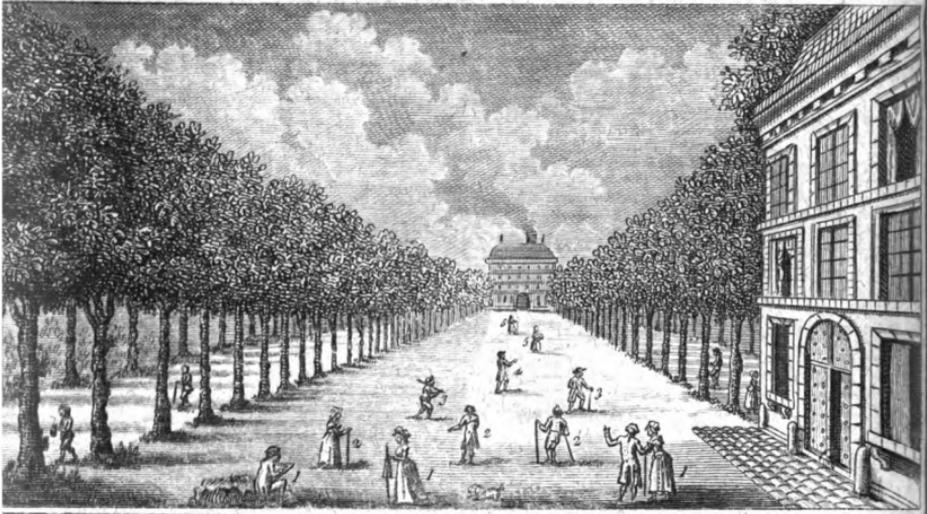
L'angle aigu, et dont on déterminera à volonté l'ouverture, étant propre à mesurer et donner les hauteurs de chaque objet placé à telle distance, qu'on choisira, ainsi que je l'exposerai ci-après, il reste à déterminer les longueurs ou les éloignemens des objets au plan du tableau.

M. l'abbé de la Caille démontre que les divisions de la ligne horisontale sont propres à les mesurer, et par une solution qu'il donne, il prolonge hors du tableau la ligne horisontale, de manière que le point reculé de cette ligne soit égal au rayon principal; puis de ce point tirant des droites sur le bord infé-

Nota. L'arc de cercle établi dans la quatrième planche donne des divisions égales supposées établies dans la voûte du ciel; de chacune de ces divisions, après avoir tiré des lignes au point de distance où est censé le spectateur, tirez des lignes horisontales sur le montant du tableau, depuis la base du tableau jusqu'au point de vue, elles donneront les longueurs décroissantes sur le terrain.

Il faut observer que plus on reculera le point de distance antérieure de la base du tableau, plus les longueurs deviendront décroissantes : *et vice versa.*

1^{re} Planche



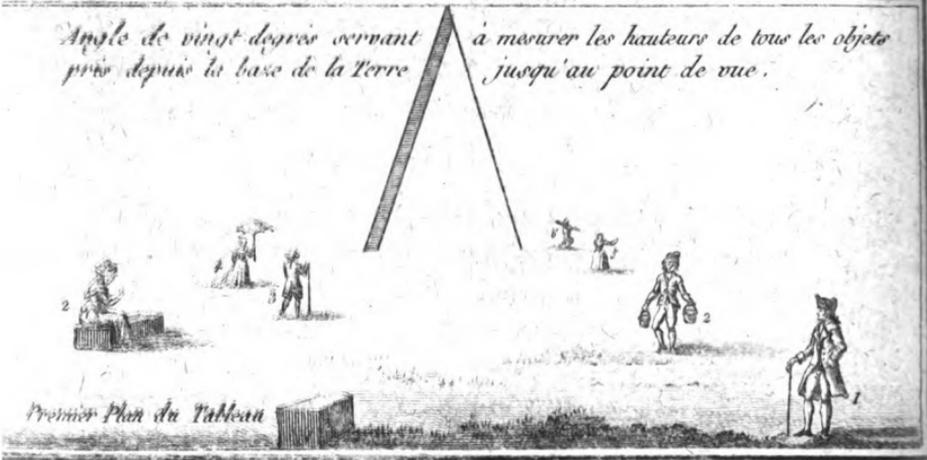
hour del.

Marriage deoup

2^e Planche

Angle de vingt-degrés servant
près depuis la base de la Terre

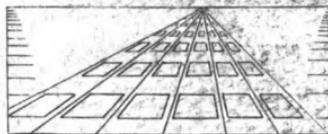
à mesurer les hauteurs de tous les objets
jusqu'au point de vue.



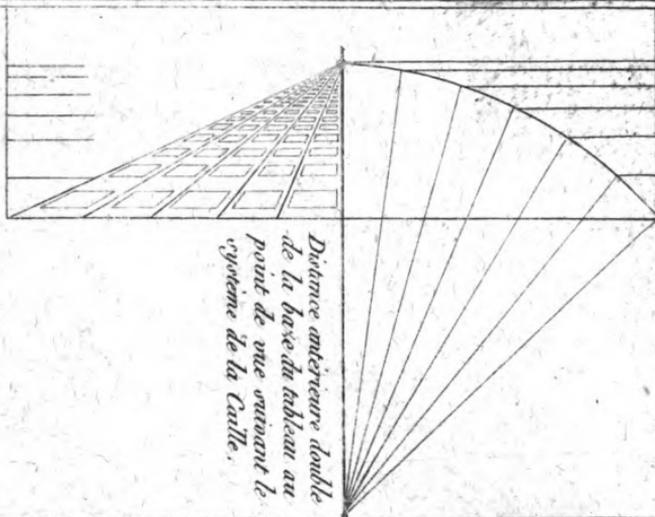
Premier Plan du Tableau

3^e Planche

Ces lignes décroissantes sur le tableau sont le résultat de l'intersection dont il est parlé dans l'article de la perspective linéaire.



1^e Planche



Distance antérieure double de la base du tableau au point de vue suivant le système de la Caille.

Morçant du tableau sur le quel sont tracés les lignes décroissantes de longueur sous le horizon.

rieur du tableau, et qui répondent chacune à des divisions égales marquées sur ce bord, leur intersection avec le montant du tableau donnera une échelle fuyante des longueurs ou des éloignemens des objets au plan du tableau.

Cette échelle fuyante s'élève jusqu'à la hauteur du point de vue, et par division décroissante, de manière que le premier terme du terrain situé sur la base du tableau, ayant une longueur exprimée, le second qui doit exprimer la même longueur, est à peu près de moitié moins long sur le montant du tableau, et cela par l'effet d'une progression décroissante sur le terrain.

Il résulte de cette méthode, moins embarrassante que les carreaux, qu'on peut mettre en perspective toutes sortes d'objets, et à quelque distance que ce soit de la base du tableau, par le moyen d'un devis dont je vais donner un exemple.

Je suppose par cette perspective une allée d'arbres qui se dirige sur un point de vue établi au tiers de la hauteur du tableau, et aux trois quarts de sa longueur; de l'autre côté du tableau, un bâtiment quelconque dirigé au même point de vue; et dans l'espace qui se trouvera entre l'allée et le bâtiment,

y placer différentes figures sur différens plans. Je suppose ensuite le spectateur assez élevé au-dessus du terrain pour que la ligne que je ferai partir perpendiculairement de son œil sur le point de vue placé dans l'horison ; comme ci-dessus , fasse avec la ligne de terre qui aboutit au même point de vue , un angle de vingt degrés d'ouverture.

Je suppose encore que le terrain compris depuis la base du tableau jusqu'au point de vue , occupe un espace de deux cents toises ; sur le grand côté du tableau , et à partir de de la base , je veux placer cinquante arbres de six toises d'élévation , et à deux toises de distance l'un de l'autre ; l'allée interne d'arbres large à volonté , sa largeur devenant indifférente , devant être placée sur le devant et au premier plan du tableau ; le bâtiment de trente toises de long sur huit toises d'élévation , avec douze croisées de face et une porte cochère au milieu ; enfin vingt figures distribuées sur le terrain , chacune des figures supposées d'une toise de hauteur ; avec un quart de cercle je détermine un angle de vingt degrés , dont l'ouverture sera prolongée tant qu'il sera besoin ; je divise ensuite sur les montans du tableau le terrain de deux cents toises , de façon que le premier terme soit égal à vingt toises , le

second également de vingt toises, et moitié moindre que le premier, en raison de la progression décroissante, comme je l'ai ci-dessus établi; le troisième proportionnel, et de suite jusqu'à la hauteur de la ligne horizontale qui établit le point de vue donné. Ces divisions me donneront les longueurs des lignes décroissantes sur le terrain, en menant des parallèles à la base du tableau, et à chaque distance des objets sur la profondeur du terrain; de même l'angle de vingt degrés me donnera les hauteurs de chaque objet qui pourra être établi sur les mêmes parallèles au besoin. Si les hauteurs des objets qui peuvent occuper le devant du tableau se trouvaient élevées au-dessus du point de vue, d'autant que sa hauteur prise de la base du tableau, la même ouverture d'angle les dirigera au même point de vue, à partir des bords supérieurs du tableau.

Pour établir maintenant une proportion, les arbres que je suppose de six toises d'élévation, je leur donnerai, par exemple, trois pouces sur le devant du tableau; le bâtiment en aura quatre; les figures auront par conséquent six lignes, et afin de les distribuer sur la distance postérieure, je déterminerai un angle de treize degrés un tiers (*) dont l'ouverture

(*) Les figures étant supposées de la sixième partie

sera de six lignes sur la base du tableau ou à côté, et dont le sommet sera au point de vue, en raison de la dégradation desdites figures soumises à cet angle. Soit par ce devis la première figure de six lignes, dont je veux établir la pareille à dix toises de distance postérieure, je prendrai sur le montant du tableau ma hauteur de dix toises ; du point donné je mène une parallèle aux deux extrémités et à la base du tableau ; à la hauteur de cette parallèle, je prends la largeur que me donne l'angle, et je la porte en hauteur, pour déterminer ma seconde figure : ainsi de tous les autres jusqu'au sommet de l'angle. Je fais même opération pour les arbres, leur distance les uns des autres, l'ouverture de l'allée, la hauteur du bâtiment, et les distances postérieures des croisées. Il faut observer exactement cette dégradation pour les figures, que très-souvent on veut placer plus loin sur le terrain qu'elles ne doivent l'être, ne pouvant être visibles à une certaine distance, et relativement à la

de la hauteur des arbres, et la moitié de cette hauteur étant établie entre l'horison et la base du tableau, par une ouverture d'angle de vingt degrés, il en résulte pour les figures une division par tiers de cet angle, qui sera de six degrés deux tiers.

proportion

proportion qu'on leur a donnée sur le tableau. C'est une faute dans laquelle tombent souvent des peintres qui, quelquefois donnant une étendue, comme d'une lieue, à leur tableau, veulent encore déterminer des figures à la plus grande distance, qui, ne pouvant avoir d'apparence, rapprochent le point de vue ou distance qu'ils ont voulu exprimer.

Si l'on voulait établir le point de vue au milieu, on peut faire servir l'angle plan, qui serait de quatre-vingt-dix degrés, pour la hauteur des arbres; de même le point d'éloignement, qui sert à diviser la ligne horizontale et auquel aboutit ladite ligne, fera avec la ligne du montant du tableau, prise depuis l'horizon jusqu'à la base, un angle de quatre-vingt-dix degrés; et comme la hauteur des arbres dans ce cas serait élevée autant au-dessus qu'au-dessous de l'horizon, les figures qu'on introduirait sur le terrain, ne seraient soumises qu'à ouverture d'angle de quinze degrés: ces sortes de points de vue sont très-propres pour l'optique. S'il se trouvait quelques figures régulières à mettre en perspective, telles que des quarrés, polygones (*), pyramides, architecture, etc., alors il serait nécessaire d'en

(*) Figure de plus de quatre côtés.

faire un devis particulier, pour en rendre la perspective parfaite ; et à cet effet on se servira d'un ou de deux points de distance pris dans l'horison, pour avoir l'intersection des angles dont elles seront composées, et dont on trouve dans les auteurs ci-dessus nommés la méthode particulière à chacun de ces objets.

Pour ce qui est de la perspective des ombres, dont il faut donner quelque'idée, je me bornerai à dire que l'on suppose ordinairement le soleil à quarante-cinq degrés d'élévation, pour avoir les ombres égales aux corps qui les donnent. Cependant elles varient suivant la hauteur à laquelle on suppose le soleil ou tout autre corps lumineux qui les procure. Alors il faut tirer de ces mêmes corps lumineux que l'on suppose élevés au-dessus de l'horison, une ligne qui, coupant les angles de chaque corps éclairé, prolonge à un point quelconque sur l'horison ou sur le terrain, l'ombre que l'on cherche, et qui venant à se redresser par l'interposition d'un corps qui se trouve devant l'objet, sera soumise à la même ligne qu'on aura tirée pour déterminer ou la longueur de l'ombre, ou sa hauteur, si elle rencontre un objet élevé qui la reçoive, et qui la fasse relever d'autant qu'elle aurait de longueur sur une superficie plane.

La connaissance des effets que produit dans l'eau la réflexion des objets qui se trouvent au bord, étant regardée comme une partie de la perspective, je me contenterai de donner pour règle que la réflexion de ces objets doit occuper autant de places dans le tableau, que l'objet même, par ce principe reconnu, que l'angle de réflexion est égal à celui d'incidence.

Mais ces objets sont plus ou moins détaillés en raison des plans sur lesquels ils sont situés, et leur étendue peut être diminuée par des corps qui se trouvent en avant, et desquels il faut déduire les épaisseurs et distances. La réflexion de ces objets doit avoir la même direction au point de vue que les objets mêmes dont ils sont l'image.

PERSPECTIVE AËRIENNE.

CETTE science consiste à imiter les différens degrés de lumière et d'obscurité dont chaque objet est susceptible, en raison de sa distance au premier plan du tableau. Peu d'auteurs ont traité cette matière. Quelques-uns ont fait des échelles de dégradation simples de noir et de blanc, et ont calculé même l'affaiblissement que doit éprouver le noir par le moyen du blanc, et en raison de la distance des objets. D'autres au contraire prétendent que plus les objets sont éloignés, plus l'affaiblissement que la lumière en reçoit doit leur donner d'obscurité, et ils ont fourni chacun des exemples à l'appui; mais les uns et les autres n'ont donné aucuns préceptes certains. De-là il sera aisé de se convaincre que les dégradations s'exécutent par les contraires de chacune de ces méthodes ou principes : tous s'accordent cependant à reconnaître que les objets sont plus ou moins éclairés en raison de leur distance; et, à cet égard, il est bien aisé de s'imaginer que la lumière répandue sur les objets qui entrent dans la composition d'un dessin ou tableau, s'affaiblit ou s'éteint en raison de leur distance. En effet,

ne doit-on pas être convaincu que l'atmosphère, toute fluide qu'elle soit, est composée d'un amas infini de couches d'air qui, quoiqu'elles soient chacune très-transparentes, font éprouver à nos yeux une gradation d'obscurité répandue sur les objets qui sont plus ou moins éloignés de nous. On peut comparer ces couches à des verres assez blancs pour ne pas occasionner une différence bien sensible par leur interposition sur la campagne ou sur le papier, mais qui, étant couchés les uns sur les autres, ou éloignés les uns des autres, affaibliront ou la blancheur du papier, ou la lumière et couleur des objets qui seront vus à travers. Par le premier de ces principes, si l'on veut dégrader plusieurs figures, arbres ou terrasses dans un point de vue, la première sera très-brûne, et servira de repoussoir à celles qui seront d'une teinte plus légère, et successivement. Par le second, la première figure ou terrasse sera fortement éclairée, peu ombrée; les autres plus brunes lui serviront de fond, et successivement.

Par le contraire de ces principes, si l'on voulait éclairer davantage la première figure, et lui donner des ombres fortes, la seconde, placée à côté de l'ombre forte de la première, pourrait se détacher par une lumière moins

54 PRINCIPES ABRÉGÉS

considérable, et une ombre aussi moins considérable qui se détacherait d'une autre figure éclairée d'une autre lumière subordonnée à celle du second plan, et enfin pourrait se détacher, ou par des lumières plus affaiblies, ou par une teinte générale assez forte pour lui servir de fond ; d'où on doit conclure que, par l'art et la distribution des lumières, dont on peut supposer des accidens placés à tel plan qu'on jugera à propos, on peut donner du relief aux figures, même à plusieurs figures réunies, soit en les détachant par les ombres propres à chaque objet, soit en faisant servir pour leur fond d'autres figures ou objets qu'on voudra introduire.

Il se trouve tant d'exemples de cette double pratique dans les dessins ou tableaux des maîtres, que je ne crois pas devoir insister davantage sur l'usage des deux méthodes que chacun voudrait admettre, suivant les sujets qu'il aurait à traiter, et la disposition qu'il serait dans le cas de leur donner. C'est du goût particulier de l'artiste, pénétré de ces différens principes, que dépendent les bons ou mauvais effets qu'il en fait résulter. Les exemples d'ailleurs sont plus sensibles dans les tableaux, par des oppositions de couleur qu'on peut imaginer, et dont l'art appartient aux principes de coloris auxquels je vais passer.

CHROMATIQUE OU COLORIS.
SECONDE PARTIE.

LA science du coloris est une partie de la peinture qui produit les plus agréables sensations, et dont le mérite particulier est de faire illusion. L'imitation fidèle de la nature ne peut s'exécuter que par la combinaison des couleurs propres à en rendre les vérités. Il est donc essentiel, avant de traiter cette matière, de faire connaître toutes celles qu'on emploie dans les différens genres de peinture, ainsi que leurs qualités : c'est de leur emploi et association, que dépend cette magie qui trompe les yeux et leur plaît.

Je commencerai par celles qu'on emploie dans la miniature, et dénommées dans un traité particulier de ce genre de peinture, au nombre de vingt-neuf, qui sont :

Le carmin, l'outremer, la laque de Vénise, la laque colombine, le cinabre ou vermillon, la mine de plomb, le brun rouge ou terre d'Italie, la pierre de fiel, l'ochre de rut, le stîle de grain, l'orpin, la gomme gutte, le jaune de Naples, le massicot pâle, le massicot jaune, l'in-

digo, le noir d'ivoire, le noir de fumée, le bistre, la terre de Cologne, la terre d'Ombre, le vert d'iris, le vert de vessie, le vert de montagne, le vert de mer, les cèdres vertes et bleues, le blanc de Céruse, le blanc de plomb, et l'encre de la Chine.

Je ne parlerai point ici de leur emploi, ni

de la pratique de la miniature, qu'on peut se procurer par le traité ci-dessus. On peint en miniature sur le vélin ou sur l'ivoire.

Il est bon d'observer que les couleurs qui portent avec elles les gommés, telles que la pierre de fiel, le bistre, la gomme de gutte, le vert de vessie, l'encre de la chine, n'en ont pas besoin; les autres doivent être délayées avec l'eau de gomme. Il faut, pour le portrait, ne le faire sur l'ivoire que par des eaux de la couleur qu'on emploie; l'ouvrage est plus transparent; les habillemens et les fonds se font en pleine couleur, et mêlés de blanc.

Sur la peinture au Pastel.

Je ne dois pas omettre ici qu'il faut apporter la plus grande attention en faisant soi-même les crayons de pastel, à connaître l'usage qu'on doit faire des couleurs, pour les mêler avec d'autres, et en connaître leur dureté ou leur friabilité. Par exemple, pour faire des teintes et demi-teintes dégradées avec le blanc, il y a deux blancs qu'on peut employer, savoir le blanc de Troye et le blanc de plomb, dont la nature est différente; le blanc de Troye est très-friable, et a peu de corps; le blanc de plomb ou céruse en a au contraire beaucoup et est pâteux; alors il faut

associer ce premier avec des couleurs moins friables, comme le bleu de Prusse, l'indigo, les terres de Cologne et d'Ombre, les ochres, la terre d'Italie, le blanc de plomb, s'associera bien avec le cinabre naturel ou artificiel; n'ayant pas beaucoup de corps, la terre de Sienne, les massicots ou toute autre couleur que vous reconnaîtrez se partager aisément et sans consistance. Pour celles qui seront employées seules, comme le blanc de Troye, pour le rendre plus ferme, il faut le porphyriser avec une dissolution de gomme arabique dans quelques gouttes d'eau; le blanc de plomb ayant plus de corps, et étant plus pâteux; se broiera sans autre chose qu'avec l'eau; s'il se trouvait trop gras, alors il faudrait le laver dans une eau de lessive dont l'alkali lui enlèverait la partie grasse ou huileuse qu'il pourrait avoir; et après l'avoir laissé sécher et avoir ôté toute l'eau, le broyer avec l'eau pure; ainsi on pourra le faire pour les crayons qui seraient dans ce cas, car il faut que le crayon soit assez ferme pour se bien coucher sur le papier et s'y attacher, et c'est par l'emploi qu'on jugera ce qui lui en manque pour arriver à ce résultat. Pour éviter la dureté des pastels de stil de grain, il faut y mettre un peu d'esprit-de-vin; on se sert d'orpin pour imiter l'or

avec dégradation de blanc. Il faut, après l'avoir employé seul, s'essuyer les mains ; car outre que c'est une espèce de poison, c'est qu'il ne peut être mêlé avec les autres couleurs sans les gâter. Le cinabre, en pain ou artificiel, pour être employé seul, doit être broyé avec l'eau gommée ; les terres de Sienne doivent l'être avec l'esprit-de-vin, et dans leur mélange avec le blanc il devient inutile, puisqu'au contraire on emploie la gomme arabique pour leur donner de la solidité. Pour essayer les laques, il faut verser sur elles un peu d'alkali fixe ou du vinaigre.

Le bleu de Prusse doit être broyé très-liquide ; ensuite le délayer dans une grande quantité d'eau chaude pour le dessaler, puis le broyer avec l'esprit-de-vin et le rouler de suite. Pour employer l'indigo, il faut le broyer avec l'eau chaude, ensuite le jeter dans un pot de terre vernissé, plein d'eau bouillante, en versant le double d'alun de Rome en poudre, le faire bouillir, le passer au filtre de papier soutenu par un linge ; le fécule restant sera broyé, et sera friable comme le blanc de Troye.

Le vert se compose de stil de grain et de bleu de Prusse. Le stil de grain, qui tire sur la couleur de canelle, est propre à faire le plus beau vert ; il se broye avec le blanc par

dégradation , et est propre pour les habillemens ; on le fait plus ou moins vert en lui donnant plus ou moins de jaune , pouvant servir aux habillemens comme pour les feuilles de fleurs , d'arbres , ou les prairies.

Le jaune de Naples et l'ochre ne valent rien pour composer le vert.

A l'égard des crayons bruns composés de terre d'Ombre ou de Cologne , il faut les calciner long-temps sur la braise dans une cuiller de fer ou creuset , et les laisser à l'air jusqu'à ce qu'elles soient éteintes ; on les broyera long-temps avec l'eau claire ; on les jettera sur le filtre , et elles s'emploieront seules et avec le blanc , ou autres couleurs mêlées , pour les différentes teintes dont on aura besoin.

Pour fixer le pastel , il faut appliquer légèrement sur la peinture un châssis monté d'un taffetas qui ne fasse qu'effleurer le pastel sans frottement ; dissolvez dans l'eau quelque gomme ou colle , versez dans cette eau partie égale d'esprit-de-vin , humectez le pastel au travers d'un taffetas intermédiaire avec un plumaceau chargé de ces deux liqueurs combinées , le pastel sera sur-le-champ par l'un et l'autre menstrue au travers du taffetas , qu'il faudra de suite enlever de dessus la peinture , très-légalement. Il faut , de préférence , employer

la colle de poisson, qui est très-blanche, puis laissez sécher votre tableau à l'ombre. Pendant le froid on peut mettre les liqueurs dans une bouteille qu'on met dans de l'eau un peu chaude ; on peut après mettre deux ou trois couches de colle de poisson, puis un vernis, et alors votre tableau aura la force d'un tableau à l'huile.

On peint à l'huile sur le papier, la toile, le bois, le cuivre, etc. On prépare une feuille de papier ou toile montée sur un châssis, avec une couleur grise formée de noir, d'ochre et de blanc, auxquelles couleurs on peut ajouter un peu de rouge brun ; il faut auparavant enduire la toile d'une colle de gant, afin d'en boucher les pores ; les grands coloristes tels que le Titien, Veronèse, Rubens, se sont servi de fonds blancs, parce qu'ils contribuent beaucoup à la vivacité des couleurs ; les planches de bois s'encollent des deux côtés avec la colle de gant ; on racle le côté sur lequel on doit peindre, ensuite on met une ou deux couches de blanc et de colle avec un pinceau fort uni, et après avoir fait sécher la précédente couche ; enfin on l'imprime d'une couleur à l'huile de blanc de plomb, auquel on peut mêler du brun rouge, et on unit le tout ; à l'égard des planches de cuivre, on peut les

imprimer de la couleur qui doit faire le fond ; et pour que la surface ne soit pas trop polie , on bat l'imprimure fraîche avec la paume de la main , ou enfin on la frotte seulement avec de l'ail. L'huile de noix , l'huile de lin , sont les deux huiles qu'on emploie ordinairement ; celle de noix est la plus en usage ; et comme il y des couleurs qui ne sèchent pas aisément , telles que la laque , l'outremer , le noir , on peut y mettre de l'huile grasse qui se fait avec de la litharge , du blanc de céruse , qu'on fait bouillir doucement avec l'huile. Il y a plusieurs autres manières de la faire ; on peut la faire en mettant un dixième de blanc de céruse , une once de litharge , sur une livre d'huile faite à froid ; ensuite l'exposer au soleil très-ardent , le remuer pendant huit jours une ou deux fois par jour et la laisser déposer , puis la tirer doucement au clair ; elle sera très-claire et moins rousse que bouillie. L'huile de noix à froid est très-blanche et comme de l'eau ; elle ne jaunit pas : celle-ci est la plus usitée. Je n'ai pas besoin de dire qu'il faut avoir un chevalet , une palette , des brosses , des pinceaux , un appui-main , un pincelier , et autres ustensiles propres à la peinture à l'huile. Les marchands de couleurs vendent ordinairement une partie de ces ustensiles.

Les couleurs qu'on emploie à l'huile sont ordinairement le noir d'os, de pêche, de saule, la terre de Cologne, la terre d'Ombre, la terre d'Italie, la terre de Sienne, la terre verte, le stil de grain, l'ochre de rut, l'ochre jaune, le jaune de Naples, la laque, le cinabre, le bleu de Prusse, l'outremer, et le blanc de plomb, ou fleurs de zing, très-beau blanc. On indique aussi les cendres bleues et vertes, et le bleu d'Inde; mais mon intention étant de donner une méthode particulière, et moins embarrassante pour les carnations, et d'en supprimer quelques unes qu'on y emploie habituellement, j'ai cru devoir donner ici les raisons qui m'ont toujours déterminé à cette suppression.

La peinture à l'huile étant dans le cas d'éprouver par le temps des changemens considérables, j'ai toujours pensé qu'on ne pouvait trop prendre garde à introduire dans les tableaux des couleurs susceptibles de varier, soit en poussant en noir, soit en se séparant de celles auxquelles elles sont associées. Ces effets, à la vérité, ne se manifestent pas sur-le-champ; mais quel désagrément n'éprouve pas l'artiste jaloux de sa gloire et de son ouvrage, lorsque les tableaux qu'il a exécutés se trouvent au bout de huit à dix ans n'être plus

les mêmes, devenir noirs, gris, sans harmonie, et dépouillés de cette fraîcheur qu'il y avait mise? Les couleurs dont il s'est servi en sont les seules causes. Qu'on jette les yeux sur les tableaux du Titien, de Rubens, de l'Albane, du Corregge et de tant d'autres habiles maîtres, on n'y verra aucun désastre occasionné par la main meurtrière du temps; ils sont garantis des injures de l'air, et plusieurs siècles écoulés depuis leur existence n'ont pu en altérer le coloris. Ils n'avaient cependant pas d'autres couleurs que celles que nous connaissons, et, suivant les apparences, en supprimaient beaucoup de celles qui sont d'un usage fréquent. Si on remonte à des siècles plus reculés, on se convaincra que les anciens qui n'ont pas connu toutes les couleurs dont on fait usage maintenant, et qu'on a trouvé le secret de composer, ne s'en servaient que d'un petit nombre. Appelle, au rapport de Pline (*), ne se servait que de quatre couleurs; et cependant a exécuté de grands morceaux de composition, tels que son tableau allégorique de la calomnie, dont Lucien nous a donné la description. On ne pourrait donc sans injustice, refuser de croire que ces pro-

(*) L. 35. chap. 7.

ductions des anciens ne fussent des chefs-d'œuvres dans leur genre, à en juger même par celles qui existent à Rome et à Naples, qui vient d'être enrichie de plusieurs morceaux trouvés dans les ruines d'Herculaneum. Quoiqu'il ne soit pas constaté que ces morceaux soient de la plus haute antiquité, c'est-à-dire du siècle des Zeuxis et Parrhasius, d'Appelle et Protogène, il est d'ailleurs présumable que les éloges que l'on accordait aux ouvrages de ces excellens artistes, étaient fondés sur des connaissances que les Grecs avaient acquises dans les arts. Les chefs-d'œuvres de sculpture exécutés dans ces temps devaient former des objets de comparaison; et quoique dans un genre différent, les principes, la correction et les graces du dessin devaient s'y trouver également. Il paraît même que la perspective linéaire et aérienne ne leur était pas inconnue. Il résulte de ces assertions qu'il est essentiel de connaître les couleurs dont on doit se servir, et qu'il en faut supprimer plusieurs qui, n'étant que factices et composées de matières peu durables, ne peuvent être employées surtout dans les carnations; qu'au contraire on ne doit y introduire que des terres et des minéraux. J'ai été étonné de voir dans les élémens de peinture sous le nom de M. Depiles, la

la laque entrer dans la composition d'une teinte qu'il enseigne , pour une tête , après avoir dit dans un autre ouvrage qu'on devrait l'interdire pour toujours aux élèves.

Les laques cependant peuvent s'employer seules et par glacis dans les habillemens , elles ne changent pas , telles qu'on les observe dans des tableaux de Véronese , Bassan , etc. Elles peuvent s'employer dans les chairs lorsqu'elles sont mêlées avec le cinabre et le blanc , le cinabre lui donnant de la consistance ; on voit dans les tableaux de Rubens qu'il en a usé ainsi dans les carnations délicates.

A la laque qu'on doit interdire , je joindrai la terre d'Ombre qui est changeante et destructive des autres couleurs ; la terre verte qui noircit , le stil de grain , le bleu de Prusse : les deux dernières sont comme la laque des couleurs composées. De cette manière il ne restera que le noir , la terre de Cologne , la terre d'Italie , le rouge brun , la terre de Sienne , les ochres , le cinabre , l'outremer , et le jaune de Naples , qui passe pour être une substance minérale et de la même qualité que les ochres. Ces couleurs sont inaltérables en ce qu'elles sont des productions terrestres et naturelles. Cette proscription paraîtra très - sévère aux jeunes gens qui trouvent ces couleurs factices

E

très-commodes ; les terres d'Ombre, les terres vertes, leur procurent des demi-teintes toutes faites ; les laques leur donnent des tons de chairs vifs et frais. Quelle couleur peut les remplacer ? Je vais faire ensorte de démontrer qu'on peut s'en passer, et que la satisfaction de savoir que le temps ne peut altérer les ouvrages exécutés avec ces couleurs, doit compenser l'embarras et le travail qu'on emploie à en chercher le mélange convenable, sauf à faire grace pour les autres dans les fonds ou draperies, sur-tout dans les grands morceaux, et en raison de la variété de couleurs qu'occasionnent les grandes compositions, quelqu'abus qu'il en résulte. En effet, ne doit-on pas attribuer la dévastation de quelques ouvrages des anciens, à l'usage qu'ils ont fait de couleurs composées. J'ai vu des paysages du Titien, de Paul Bril, etc., qui étaient noirs ou passés, tandis que les carnations des figures qu'on y voit sont restées dans leur fraîcheur. Il ne peut y avoir d'autre raison de cette destruction que l'emploi qu'ils ont pu faire du bleu de Prusse au lieu d'outremer, qui eût été trop cher pour être employé dans de grands tableaux, ainsi que des stils de grain au lieu d'ochres, parce que cette première couleur est d'un beau jaune et agréable aux

yeux , seule ou associée avec d'autres couleurs. Ces raisons connues des coloristes, les déterminent à empâter beaucoup davantage les couleurs susceptibles de cette variation ou dépérissement. Les petits tableaux de chevalet des bons maîtres qui ont voulu éterniser leurs ouvrages, ne se ressentent point de cette destruction ; l'outremer, prodigué par-tout, les maintient dans l'état où ils sont sortis de leurs mains ; et je possède un tableau de l'Albane qui a encore un accord merveilleux, parce qu'il n'est entré que de l'outremer et des ochres dans le paysage qui fait le fond principal, et qui est d'une grande étendue.

Ces principes reconnus, je vais donner un exemple à suivre pour la conduite d'une tête ou portrait ; je proposerai d'en composer une d'homme dans le goût de Grimoux (*), dont le coloris sera très-suave ; je supposerai cette tête accompagnée d'une chevelure grisaille, être très-lumineuse et très-arrondie ; la science du clair-obscur, qui est un passage des lumières dans les demi-teintes, et des demi-teintes

(*) Grimoux, très-bon peintre à portrait, vivait sous le Régent ; son coloris est d'une grande beauté ; il donnait beaucoup de fraîcheur et de rondeur à ses têtes.

dans les ombres, y sera développée de manière qu'elle paraîtra sortir du tableau.

Il est question maintenant de donner les moyens de l'exécuter. Pour cet effet, il faut mettre les couleurs principales sur la palette, et par ordre, en commençant par les couleurs claires du côté du pouce, et de suite jusqu'au noir ; ces couleurs sont, comme je l'ai dit, le blanc de plomb, le jaune de Naples, l'ochre jaune, l'ochre de rut, l'ochre jaune brûlé, qui est roux, foncé et rougeâtre, la terre de Sienne, la terre d'Italie, le rouge brun, la terre de Cologne, les noirs ; au-dessus, du côté du blanc, on mettra le cinabre et l'outremer. J'ajoute ici l'ochre brûlé et rougi au feu, parce qu'il donne une bonne une couleur, ainsi que le rouge brun qui est une terre ainsi que la terre d'Italie, mais d'une moins belle couleur ; à l'égard du noir, qui n'est pas d'une substance si solide, on ne l'emploie pas dans les carnations, la terre de Cologne y supplée ; d'ailleurs il s'en trouve de très - noire, et d'autre plus rousse qu'on peut employer suivant le besoin ; cette petite augmentation doit mettre un peu à l'aise les jeunes artistes.

Les couleurs ainsi rangées, il faut faire, avec un couteau destiné à cet usage, les premières couleurs de chair, qui seront composées d'ochre

jaune, de jaune de Naples, de beau cinabre, et de beaucoup de blanc, plus de jaune que de rouge; on en fera trois à quatre teintes qui seront plus fortes en rouge et en jaune; on en fera pareil nombre composé d'ochre de rut, d'ochre brûlé, de terre de Sienne, de cinabre, et d'un peu de blanc; d'autres, dans lesquelles on joindra de la terre d'Italie; enfin pour les ombres fortes on y joindra la terre de Cologne rouge.

On fera ensuite des demi-teintes plus ou moins verdâtres, et composées d'outremer et d'un peu de jaune de Naples; d'autres, d'outremer, d'ochre de rut, d'ochre brûlé, de terre d'Italie; d'autres dans lesquelles on joindra de la terre de Sienne, et enfin dans les plus fortes ombres, de la terre de Cologne. Il faut observer ici que je ne mêle point l'outremer avec le cinabre, parce que ces deux couleurs sont antipathiques, et produisent une teinte des plus désagréables. Ces teintes se feront en raison du principal ton de couleur de la tête, et doivent avoir entre elles un rapport gradué à la première couleur de chair. Les teintes ainsi disposées, il faut dessiner avec le crayon blanc la tête que l'on fera voir en trois quarts, disposer aussi l'attitude, de manière que le corps contraste avec la tête, soit

en paraissant un peu de face, soit en s'effaçant tout-à-fait; ensuite on ébauchera après avoir arrêté les parties du visage avec de la couleur de chair, commençant par le front que vous garnirez du côté du jour d'une teinte couleur de chair, jusqu'aux trois quarts, puis on continuera avec une teinte plus forte du petit côté; ensuite on relèvera d'une teinte plus faible que la première la partie du front qui reçoit la lumière, et on garnira cette partie de beaucoup de couleur, afin de procurer un empâtement plus considérable, pour faire saillir davantage la tête; le haut du front et les côtés se feront un peu plus larges, afin de pouvoir placer les cheveux, qui doivent se perdre et se mêler avec la carnation que l'on fera voir au-dessous. La teinte des cheveux sera composée d'ochre de rut, de terre de Cologne, de terre de Sienne et de blanc plus ou moins, suivant le degré de lumière qu'on leur donnera, en partant du haut de la tête; mais qu'elle soit plus brune du côté de l'ombre que le principal ton de couleur de la tête, afin qu'elle puisse servir de fond; ensuite on placera une demi-teinte verdâtre aux tempes, observant qu'elle ne soit ni trop bleue ni trop jaune, afin qu'elle puisse s'accorder avec les teintes voisines; on se servira

de la même teinte pour le dessus des yeux, et qui sera mêlée avec une teinte ou ombre plus forte et plus rousse, pour faire arrondir le globe de l'œil, qu'on relèvera d'une lumière à peu de chose près égale à celle du front; on arrêtera ensuite les yeux avec une teinte forte pour la fente principale, qu'on noircira davantage au-dessus de la prunelle, à laquelle on donnera telle couleur qu'on jugera à propos; le blanc de l'œil sera composé d'outremer, un peu d'ochre brûlé, et de beaucoup de blanc; du côté de l'ombre moins de blanc. Le dessous des yeux sera plus bluâtre, et sera relevé par de petites touches de carnation du côté de la lumière. On placera ensuite une même teinte que celle du front au-dessous de l'os jugal, et plus bas, à l'endroit de la joue, une autre plus rouge qui se fortifiera du côté du nez, et s'unira vers l'oreille; et dans la partie de la mâchoire supérieure à une teinte composée d'ochre de rut, d'ochre jaune, de cinabre et un peu de blanc, et qui doit se perdre dans l'ombre de la mâchoire inférieure, composée d'outremer, d'ochre brûlé, d'ochre de rut, et un peu de terre d'Italie; de manière cependant que l'outremer domine pour imiter le ton de la barbe, qui ne doit pas être trop bleue, ce qui est un défaut dans lequel les jeunes gens sont sujets à tomber. E 4

On reviendra ensuite à former le nez , à partir de la demi-teinte qui est au bas du front ; et en couchant la même teinte qu'au front , qui se perdra dans une plus forte et un peu plus rouge aux côtés et au bas du nez , ainsi qu'aux narines , qu'on rechargera d'une couleur plus forte encore pour la fente et l'ombre de dessous.

Enfin on relèvera d'un peu de couleur pâle le côté du nez qui reçoit la lumière , suivant le contour qu'il doit avoir ; le bout étant plus saillant sera plus blanc que le reste. Au-dessous du nez , le long de la bouche , vous mettrez une demi-teinte d'outremer , de jaune de Naples , d'ochre de rut , qui soit un peu bluâtre et du ton de la barbe , et qui s'unira à un ton de chair à côté et au-dessus des lèvres. La bouche se dessinera savoir : la lèvre supérieure avec un peu de cinabre et un peu de terre d'Italie , plus ou moins , suivant le côté de la lumière , c'est-à-dire plus de cinabre et un peu de blanc du côté de la lumière , et plus de terre d'Italie du côté de l'ombre ; la fente sera mêlée d'un peu de terre de Cologne par cadencemens , suivant le dessin de la bouche ; il faut éviter que cette fente soit trop noire , et égale par-tout. La lèvre inférieure sera ébauchée de cinabre et de blanc , et du cinabre pur du côté de l'ombre ; au coin

de la bouche, on mettra une demi-teinte d'ou-tremer, de jaune de Naples, d'ochre de rut un peu roussâtre; à côté un peu de couleur de chair claire pour exprimer le ris, laquelle s'unira avec le dessous de la lèvre pour l'ar-rondissement de la bouche; au-dessous des lèvres on mettra même demi-teinte qu'au-dessus de la lèvre supérieure, et plus forcée au milieu, en raison de l'ombre qu'occasionne l'élévation des lèvres. On exprimera le menton du ton de chair général; il sera relevé du côté des lumières d'une couleur plus claire, pour l'ar-rondir, et du côté de l'ombre on unira le ton de chair avec les teintes rouges qui se perdront dans les ombres les plus fortes.

Les ombres du petit côté, en les reprenant aux sourcils, seront plus verdâtres au-dessus et au-dessous des yeux, qui seront arrondis proportionnellement à leur obscurité. L'os jugal sera plus roussâtre, et en-dessous un peu plus rouge, qui s'unira avec les ombres fortes de côté et du dessous, lesquelles viennent joindre celles des côtés de la bouche et du menton.

Il faut observer de marquer les différentes parties dans l'ombre par des touches un peu plus fortes, comme aux côtés des yeux, aux na-rines, aux côtés de la bouche, afin de suivre l'ensemble et le dessin de la tête, et faire

règner un reflet tout du long de la tête , pour adoucir la dureté de l'ombre ; les sourcils s'ébaucheront d'une demi-teinte de couleur de chair , et se finiront avec un peu d'ochre de rut et terre de Cologne , tendrement sur les côtés et vers la lumière , et plus marqués vers le nez , mais sans dureté. L'autre partie de la chevelure , du côté de l'ombre , sera plus forte que la tête , afin de lui servir de fond , et la faire valoir ; ce fond du tableau sera verdâtre et composé de plusieurs couleurs , comme d'un reste de palette , afin de n'avoir point de ton décidé. Il sera plus brun du côté de la chevelure éclairée , et plus clair du côté de la chevelure ombrée , afin que la tête se détache.

Le cou s'ébauchera de couleur de chair plus blanche , de demi-teintes bleuâtres qui s'uniront à des teintes rousses , et terminées par un reflet ; on doit suivre , pour le reste , l'ordre du dessin , de la draperie , linge , etc. , La draperie pourra être brune et composée d'ochre de rut , de terre d'Italie , de terre de Cologne , pour faire valoir la tête , à laquelle tout doit être sacrifié. Il faut observer que dans l'ébauche , au lieu d'outremer , on peut mettre de la terre de Cologne ou cendre d'outremer , pour ménager cette couleur précieuse.

Quand l'ouvrage sera à demi sec, on reviendra sur le tout, en empâtant fortement les lumières, et en ménageant la couleur dans les ombres, sans chercher à trop l'étendre et la tourmenter, ce qui ôte la vivacité du coloris; la pratique et la bonté des têtes qu'on sera dans le cas de copier, en démontrent autant l'importance que les préceptes. Il faut sur-tout observer que les différentes couleurs qui entrent dans la composition d'une teinte, soient assez sympathiques entr'elles pour s'accorder dans leur passage de cette teinte à une autre teinte, et former un tout qui soit en harmonie et ne tranche pas dans ses parties. Les têtes de femmes seront traitées plus tendrement, plus de teintes bleuâtres, d'ombres verdâtres, moins de rouge dans les chairs, doivent caractériser la blancheur de leur peau; les touches seront plus fondues, et plus tendrement unies avec les masses générales des ombres vagues; d'ailleurs les hommes comme les femmes diffèrent tellement entr'eux pour la couleur, qu'on doit suivre en cela le ton le plus convenable à chaque objet, ce qu'on appelle couleur locale; ce ton sera suivi dans toute la figure, en observant de faire les extrémités plus sanguines que le reste du corps; les genoux, les coudes, le haut de la poitrine, seront plus roussâtres.

Il ne faut jamais retoucher les ombres avec un pinceau qui ait du blanc, l'ouvrage se trouverait sale et terni ; il faut aussi éviter d'avoir des pinceaux et brosses trop petites ; on se sert de l'un ou l'autre pour mêler les teintes légèrement et en dentelant, suivant le sens des chairs ; c'est une manœuvre qu'on acquiert par l'étude, et qui donne de l'ame aux figures ; les draperies, les linges, les fonds, seront traités convenablement auxdites figures ; il ne faut pas affecter de faire trancher les accessoires avec le ton qui leur est particulier ; ainsi une personne brune ne doit pas être revêtue d'une étoffe éclatante et lumineuse ; la couleur jaune et changeante convient mieux à son teint ; les linges ne doivent pas être trop blancs, ils participeront du fond sur lequel ils sont établis ; enfin il n'est pas suffisant qu'une partie soit en harmonie, il faut que tout se ressente du ton principal de l'objet qui fixe notre attention.

La manière de traiter d'autres parties de la peinture, comme les arbres, l'architecture, les eaux, les terrasses, les ciels, qui entrent dans la composition d'un paysage, se trouvant établie dans différens élémens de peinture, je n'ai pas cru devoir répéter ce que leurs auteurs ont écrit à ce sujet ; je me contenterai, en faisant le détail d'un paysage de l'Albane, orné

de figures, de faire voir qu'il n'y a point de règle certaine sur le ton de couleur qui semble propre à chacune de ces choses. Tout dépend de l'effet que l'artiste veut faire faire à son tableau; et pour y parvenir, il doit sacrifier aux objets les plus intéressans de la scène, toutes les parties qui n'en doivent être regardées que comme les accessoires. Ce tableau, d'ailleurs, est propre à procurer différentes observations sur les couleurs et leurs qualités, dont j'ai parlé ci-devant. Il est reconnu que les couleurs les plus terrestres et les plus favorables à introduire sur le devant d'un tableau sont, après le noir, les terres de Cologne, les terres d'Italie, l'ochre de rut, le cinabre, etc., et que les couleurs les plus légères et les plus fuyantes, sont le jaune de Naples, l'ochre jaune, l'outremer; on jugera que le contraire semble se faire remarquer dans ce tableau, et que l'auteur fait servir de fuyantes des couleurs terrestres, comme il fait venir en avant celles qui sont reconnues des plus légères; en voici la description :

Diane assise et entourée de plusieurs Nymphes, fait voir à quelques-unes un groupe de poissons, qu'une autre jeune Nymphé vient de faire sortir de son filet, et qui se trouve éparé sur le terrain qui fait le second plan

du tableau. Deux petites terrasses brunes font le premier. Diane, d'un teint très-blanc, nue jusqu'à la ceinture, est couverte d'un petit linge et d'une draperie petit jaune qui lui descend jusqu'aux pieds, qui sont aussi nus : elle occupe le second plan ; les lumières répandues, tant sur la figure, que sur le linge et la draperie, la font distinguer particulièrement. Sur la gauche et à côté de Diane, est une Nymphé vue par derrière et sur le même plan, mais sa couleur de chair un peu brune, et la draperie bleu foncé qui lui descend le long des cuisses jusqu'à terre, et qui n'est point éclairée, la font tenir en arrière ; deux autres Nymphes, cachées en partie par celle-ci, sont colorées d'une demi-teinte assez obscure et différemment vêtues ; celle qui est à gauche a une petite draperie violette un peu éteinte, et l'autre une de rouge brun tendre et également obscur, par rapport au peu de lumières dont elles sont relevées, et pour servir de fond de ce côté à la Diane ; enfin, toutes ont pour fond commun un rideau de rouge brun foncé, qui est attaché et retroussé sur des branches d'arbres de verd brun, et qui, par les plis du haut qui sont éclairés, forment et déterminent la profondeur d'une tente.

Au côté gauche de ce rideau, sont aussi

attachés à des branches de l'arbre, un carquois et un cor de chasse, qui font diversité dans cette partie; dans le bas du tableau sont deux chiens, dont l'un debout et obscur fait fond à un autre chien vu de côté, qui étant assez éclairé, se trouve sur le devant du tableau, et sur le même plan de la Diane; à la droite du tableau est cette autre Nymphé assise et tenant le filet; elle est un peu brune et médiocrement éclairée; elle est couverte d'une draperie rouge brun qui lui prend à la ceinture, et qui fait fond de ce côté à celle de la Diane; cette draperie se détache en brun sur un fond de paysage qui paraît éloigné, et d'un ton presque égal. On découvre cependant dans l'obscurité de ce paysage, une figure de bronze qui fait jaillir de l'eau; on apperçoit aussi quelques statues répandues autour d'un superbe château, qui se découvre par une teinte grisâtre et différente de tout le paysage, qui est d'un verd gai, quoiqu'éteint et bouché; le haut du tableau à droite est composé d'un petit espace de ciel bleu foncé, qui est couvert de nuages rougeâtres, et finit par une lumière tendre et auréale, qui se détache du fond du paysage, lequel occupe la plus grande partie du tableau.

On doit remarquer d'après ce détail, que les

terrasses situées aux côtés du tableau sont brunes et se détachent du fond clair du terrain où se passe la scène, et qu'au contraire Diane, par la blancheur de son teint, le linge et la draperie petit jaune dont elle est vêtue, semble sortir du tableau, en raison des autres figures plus brunes qui lui servent de fond, auxquelles figures succèdent d'autres fonds qui s'éloignent et donnent une certaine profondeur au tableau; d'où on doit conclure que l'artiste peut mettre l'un ou l'autre principe en usage, et faire servir les couleurs brunes dans les fonds, comme il peut les tirer des mêmes fonds par des oppositions de couleurs légères; ce qui démontre aussi l'inverse de la première proposition qui établit la propriété de chaque couleur par rapport au degré de lumière ou d'obscurité qui leur est particulier.

H A R M O N I E.

UN objet aussi intéressant se présente ici à examiner, c'est celui de l'union, l'accord, la consonnance, la sympathie et/harmonie des couleurs.

Les termes consacrés à la musique, et employés dans la peinture, dénotent une telle conformité dans ces deux arts, qu'on ne peut se dispenser de croire que les savans peintres de l'antiquité connaissaient le rapport intime qui se trouve entre eux : ce qui a fait adapter à la musique le mot chromatique, qui semblait appartenir seulement à la peinture. Par réprocité, les mots consonnance et dissonnance, qui se trouvent employés dans la musique, peuvent servir à exprimer dans la peinture la sympathie ou antipathie des couleurs, ce qui est reconnu dans le mélange qu'on en peut faire, et dont j'ai fait l'observation. C'est en conséquence de ce rapport mutuel que plusieurs auteurs, tant anciens que modernes, ont attribué à différentes couleurs différentes modulations, et ont supposé que le noir est propre à exprimer le ton le plus grave, comme le blanc le ton le plus aigu, et que les autres couleurs doivent être considérées comme des

F

couleurs intermédiaires, et qui, pouvant participer de l'un et de l'autre, les mettent à l'unisson.

De même le silence ou les basses employées dans les concerts, peuvent être comparées, par le volume qu'elles doivent avoir, aux ombres vagues et tranquilles, comme les voix ou les instrumens, à la vivacité des lumières répandues sur les corps. D'autres auteurs ont donné aux tons de couleur des ressemblances si parfaites aux sons harmoniques, qu'ils les ont assujettis aux mêmes règles et proportions arithmétiques; et de même que la musique est renfermée dans l'espace ou étendue de quatre octaves ou diaspans, de même ils ont établi quatre octaves entre le noir et le blanc, et ont donné aux couleurs intermédiaires une progression harmonique, qui les rend susceptibles d'être divisées en tierces, quartes, quintes, etc., et applicables par là à la même composition que celle qu'on observe dans la musique.

C'est principalement par cette harmonie des couleurs qu'un peintre donne à son tableau le caractère particulier du mode qui lui convient pour produire dans les esprits de ceux qui le verront l'effet qu'il en doit attendre.

Car, il lui serait inutile d'avoir disposé son sujet d'une manière triste, et d'avoir donné

à ses figures des attitudes et des mouvemens languissans ; si les couleurs ne suivent ce tempérament, son ouvrage n'excitera jamais la tristesse ou la compassion. Il n'y a personne qui n'avoue qu'il se trouve des tableaux qui, comme le discours, peuvent remuer différentes passions ; il y en a dont la seule vue nous anime ; on en voit d'autres qui n'ont rien que de mou et d'efféminé ; les uns nous donnent de la joie, d'autres de la tristesse, et si la couleur y a tant de part, on en doit conclure qu'il doit y avoir des principes et des règles pour établir cette harmonie de couleurs qui convient et concoure à l'expression. qu'un peintre habile doit chercher à donner à son sujet.

La peinture et la musique ont tant de conformité dans la manière de traiter leurs sujets, qu'on ne doit pas trouver étrange si les peintres se servent des mêmes termes que les musiciens pour l'explication de leur art, et que ceux-ci leur aient emprunté les noms de couleur et de chromatique ; pourquoi les peintres n'emploieraient-ils pas ceux d'harmonie, de consonnance, d'accords et de tons, qui ne conviennent pas moins à la disposition artificielle des couleurs qu'à celle des sons.

Il est bon d'observer que la peinture fut élevée à un très-haut degré de gloire et de

perfection par les anciens peintres de la Grèce, long-temps avant que la musique eût atteint celui qu'elle a eu depuis.

Thimothée Milésien ayant inventé du temps d'Alexandre le Grand, un second genre de musique différent du diatonique, lequel avait été jusqu'alors seul en usage, on l'appela chromatique, par rapport à l'harmonie des couleurs qu'on voyait dans les tableaux d'Apelle et des autres peintres de ce temps-là; on adopta ce genre de composition où les sémi-tons dominant, et on le distingua par des couleurs. Il ne faut pas douter qu'il n'y eût dans ces temps-là des livres qui traitassent de ce nouveau genre de composition plus agréable par le passage des sémi-tons aux tons pleins qui produisait des sensations plus douces; mais nous avons été privés de ces ressources, soit par l'injure des temps, soit par l'ignorance des siècles qui ont suivi ces beaux jours où tous les arts avaient atteint la perfection, dont nous n'avons qu'une faible idée, et dont quelques historiens cependant nous ont transmis les effets que produisait la musique par l'adoption de ce nouveau genre.

Harmonie chromatique.

AVANT d'entrer en matière il faut savoir ce qu'on entend par l'harmonie des couleurs,

et en quoi on la fait consister. Je ne prétends pas ici donner des règles de l'art du coloris dans toute son étendue, la pratique dans le mélange des couleurs qui sont amies, et dont l'union fait un effet agréable, indique assez qu'elles peuvent être employées avec succès; c'est un des premiers moyens d'établir l'harmonie; le second consiste dans la manière d'appliquer les teintes et ne pas les tourmenter en repassant plusieurs fois dessus la brosse ou le pinceau, elles en seront plus fraîches; le troisième, c'est d'exprimer la vérité et l'imitation des objets que l'on veut représenter; le quatrième, la diminution de force suivant les degrés d'éloignement; le cinquième, la participation des couleurs voisines les unes des autres, qui se réfléchissent mutuellement, et empruntent une partie de la couleur qui l'approche, comme elles la donnent au corps à qui elle en communique de la sienne. Il faut observer alors de ne mettre à côté l'une de l'autre des couleurs qui soient antipathiques, telle qu'une draperie rouge vif à côté d'une bleue, ou un vert tranchant à côté d'un bleu vif; mais en modérant la couleur rouge par l'introduction ou de jaune ou de laque, et le bleu avec un peu de rouge brun, comme cela se voit dans les ciels, il y aura alors une consonnance entre

elles, et les réfractions qui en résulteront produiront un effet doux à l'œil, et par l'union des deux couleurs réfléchies imiteront agréablement la nature.

Je crois devoir développer ces principes par différentes autorités prises tant dans les anciens que dans les modernes qui ont traité cette matière. Aristote, cité par de Sermes, dit, en parlant des couleurs, que celles qui gardent quelque raison ou proportion en leur mélange se rapportent aux consonnances parfaites, et que comme il y a peu de sons harmonieux, il y a aussi peu de couleurs très-agréables d'elles-mêmes; d'autres auteurs ont dit que pour rendre cette harmonie chromatique que l'on cherche dans les tableaux, il faut que les couleurs y soient disposées dans les intervalles consonnans, suivant les règles de la musique. Léonard de Vinci, l'un des plus studieux et des plus sçavans peintres modernes, qui n'a rien épargné pour découvrir les mystères les plus cachés de son art, reconnaît la nécessité de cet artifice lorsqu'il enseigne dans son traité de la peinture à mêler les couleurs par nombres et par mesures proportionnées de clair et d'obscur, pour les mettre dans des accords qui soient agréables. Paul Lomazzo met quelque chose de plus particulier dans son traité, où il dit

que le peintre doit observer de mettre entre les couleurs une certaine harmonie suave aux yeux, ensorte qu'ils n'y rencontrent aucune dissonnance qui les blessent; c'est pourquoi il doit connaître les principes et les causes d'où naissent leurs différens effets. Il apprend de même que Léonard, à les mêler par mesures proportionnées, et établit, comme règle fondamentale de l'harmonie chromatique, de ne mettre jamais ensemble deux couleurs égales en force et en beauté; mais d'en mêler toujours quelqu'une plus ou moins obscure, pour donner plus de grace aux belles, et rendre leur harmonie plus agréable, ce qui a, dit-il, toujours été la maxime des plus grands coloristes.

Félibien, dans la savante description qu'il a faite du tableau de le Brun, qui représente les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, dit que ce que les peintres appellent l'amitié des couleurs n'est autre chose qu'un juste rapport des parties égales ou inégales de lumière que nos yeux rencontrent quand ils passent d'une couleur à une autre, et ce qu'ils nomment antipathie est la disproportion qu'il y a entre deux couleurs qui ont une proportion de lumière si différente et si inégale qu'il s'en fait comme une dissonnance très-désagréable, et pareille à celle des faux tons qui provient de ce que

les nombres sont irréguliers ; car , de même , ajoute-t-il , que dans la musique , l'accord des sons et des voix engendre cette belle harmonie qui fait le plaisir des oreilles ; de même l'accord qui se trouve entre les couleurs produit cette harmonie muette dont les yeux sont si agréablement charmés.

Dans sa préface sur les conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture , il dit , à l'occasion des ouvrages du Poussin , qu'il a mieux entendu cette partie que ne l'a pensé monsieur Depiles ; car il fait voir que ce savant homme se conduisait dans cette partie par des principes et des règles si assurées , qu'il donnait à chacun de ses ouvrages le caractère qui lui convenait aussi bien en couleur qu'en toutes les parties , qu'il savait admirablement bien accommoder à son sujet. Il croyait , avec raison , que la beauté d'un tableau consiste à donner un caractère particulier à tous les objets qui doivent entrer dans la composition d'un tableau , et l'on voit que dans ceux qu'il a peints l'expression de son sujet y est si généralement répandue : il y a par-tout de la joie ou de la tristesse , de la colère ou de la douceur , selon la nature de son histoire. Il était d'ailleurs persuadé que , comme dans la musique , l'oreille ne se trouve charmée que par

un juste accord de différentes voix ou de différens instrumens , de même dans la peinture la vue n'est agréablement satisfaite que par la belle harmonie des couleurs , et la juste convenance de toutes les parties les unes auprès des autres ; de sorte que , considérant que la différence des sons cause à l'ame des mouvemens différens , selon qu'elle est touchée par les sons graves ou aigus , il ne doutait pas que par la manière d'exposer les objets dans une disposition de mouvement , et une apparence d'expression plus ou moins violente , le mélange et les diversités des couleurs ne pussent concourir à produire ces diverses sensations. On doit donc se convaincre que si la musique peut inspirer de puissantes sensations par la vertu de certaines mélodies , et par la force des différens accords qui frappent l'oreille de telle sorte que l'ame qui aime la proportion et l'égalité , se plaît davantage dans les sons des instrumens , et dans les accens de la voix , où les nombres sont entiers , et où il y a moins de dissonance. De même la peinture dans toute sa bonté consiste dans la symétrie et la belle proportion étant traitée avec une conduite convenable à ce qu'on veut représenter , peut former dans l'esprit des sentimens de joie et de douleur aussi forts que la musique ,

puisque de toutes les passions, celles qui entrent dans l'ame par les yeux sont les plus violentes.

Il n'y a donc qu'à trouver différens modes dans la peinture pour la composition des tableaux et l'expression des sujets, comme les anciens en ont eu dans la musique pour leurs divers récits et leurs différentes chansons. Les auteurs anciens et modernes, en comparant les rapports qui se trouvent entre la musique et la peinture, ont appliqués à la manière dont les sujets doivent être traités en peinture, les usages des modes que l'on a adoptés dans la musique, et que l'on connaît sous les noms principaux de dorien, phrygien et lydien, auxquels on en a ajouté de nouveaux au nombre de douze en tout, qui sont, avec les trois ci-dessus, l'ionien, le myxolydien, l'éolien, le sous-dorien, le sous-phrygiens, le sous-lydien, le sous-ionien, le sous-myxolydien, le sous-éolien, lesquels sont divisés en douze modes majeurs et douze modes mineurs. Le dorien est propre aux choses graves et magnifiques; le phrygien, aux choses pathétiques et religieuses; le lydien, aux choses agréables, douces et badines; l'ionien, aux choses gaies; le myxolydien, aux choses tristes; l'éolien, aux choses tendres et expressives; le sous-dorien, aux choses sévères; le sous-phrygien, aux choses

plaintives ; le sous-lydien , aux choses pieuses ; le sous-ionien , aux choses moins gaies que l'ionien ; le sous-myxolydien , aux sujets de dévotion , et le sous-éolien , aux louanges des dieux et des héros. Les savans peintres , qui connaissaient la puissance des couleurs et les sensations qu'elles occasionnent , par le moyen de la vue , les ont employées et ménagées de manière à inspirer par le ton général qu'ils ont répandu dans leurs tableaux , les différentes passions qu'ils ont exprimées. Ainsi le Poussin , dans son tableau de la peste , a éteint toutes les couleurs ; les lumières sont faibles , les mouvemens de ses figures sont lents et abattus. Il semble avoir pris le milieu entre le mode dorien et le phrygien ; au contraire , dans celui de Rebecca , les couleurs vives et rompues , les actions des figures modestes et tranquilles , le repos , la joie et la grace qu'on y découvre , annoncent le choix qu'il avait fait du mode ionien , qui est élégant et agréable.

On peut aussi déterminer par mode majeur ou mineur le premier ton d'un tableau ; ainsi on pourrait dire que dans celui de la pêche de Diane , ci-dessus décrit , sans avoir égard aux deux terrasses qui occupent peu d'espace , le premier ton , qui est celui de Diane et sa draperie , commence par le mineur du mode

ionien ; et par le contraire, tout autre tableau dont les couleurs les plus fortes se trouveraient sur le devant, et serviraient à éloigner les objets dégradés et faibles en couleur, commencerait par le ton majeur du mode convenable au sujet de ce même tableau.

Il résulte de cette connaissance, et du rapport qu'il y a entre les couleurs et les sons ou tons de la musique, que l'artiste qui en sentira l'analogie, cherchera à exprimer les sujets qu'il se proposera de traiter de la manière et dans le ton qui leur conviendra ; c'est ainsi qu'en ont usé beaucoup de peintres célèbres des siècles passés, et que le pratiquent ceux de nos jours.

Teniers, le Lorrain, la Fosse et autres bons coloristes, se sont, dans plusieurs tableaux, servi d'un ton général qu'ils y ont répandu ; ensuite ils glaciaient les draperies et autres objets, d'une couleur convenable ; ils coloraient les carnations avec légèreté, les ombres de même ; par cet artifice, ils répandaient dans leurs tableaux une harmonie exquise ; c'est aussi le procédé dont se servait monsieur Vernet dans ses paysages. Voulait-il exprimer un temps d'orage ou de brouillard ? un ton gris et sale occasionné par l'humidité de l'air qui se confond avec la couleur du terrain, et des

objets qui s'y trouvent situés, fait la base du ton général; les différens objets sont peints d'une couleur participante du fond de l'atmosphère, et tout annonce et reçoit le caractère du désordre qui arrive dans la nature. Voulaient-ils représenter une aurore? le ton brillant et de rose que cet instant communique à la nature, se manifeste sur tous les objets que le soleil va bientôt éclairer, en ménageant cependant les couleurs propres à chacun des objets qu'il y introduit. C'est par cette connaissance que le Lorrain avait de l'harmonie; qu'on dit qu'il se servait de verres de couleurs foncées, au travers desquels il contemplait par un temps serein, le paysage, et les effets des lumières et des ombres, ces sortes de verres étant propres à rompre la vivacité des rayons du soleil, et à répandre une harmonie et une union dans les teintes des objets éclairés qu'il se proposait d'exprimer.

On doit éviter, par le séduisant emploi des couleurs sympathiques, de donner au tableau une monotonie désagréable; mais on doit chercher à le rendre piquant par des oppositions convenables. Ainsi un groupe de figures brunes peut être réveillé par un autre groupe de figures plus claires, et dont les lumières ne seront pas trop étendues en raison du fond du

tableau ; l'un et l'autre peut être lié par la médiation d'un troisième formé de couleurs rompues. On doit aussi observer que dans deux tons réfléchis, celui de la couleur la plus éclatante communique plus de sa nuance qu'il n'en reçoit du ton subordonné ; ces exemples sont fréquens dans les tableaux de Rubens. De même dans quelques tableaux de Vernet on voit la lueur d'un feu qui imprime son ton rougeâtre à tout ce qu'il éclaire, sans participer des teintes des objets éclairés. Ces principes établis et bien digérés par l'élève ou amateur, le mettront à portée d'en reconnaître l'importance quand il voudra composer quelque sujet ; d'un autre côté, il aura la satisfaction de lire en quelque manière ce que les bons maîtres ont tracé sur la toile. A ces différentes observations et préceptes, je crois devoir établir en principe que les proportions des couleurs sont à l'harmonie comme celle des sons, avant même l'invention du monochorde, et que de même que l'union agréable des voix dans certains intervalles du grave à l'aigu produit de l'harmonie, de même l'union des couleurs dans certains degrés de clair et d'obscur, nous doit persuader qu'il y a des raisons de cette harmonie chromatique. La nature, qui est la maîtresse des peintres, nous enseigne cette vérité ;

il y a des momens où il se fait certaines rencontres dans le ciel et sur la terre, que tout le monde trouve plus agréables que d'autres, ce qui arrive plus sensiblement au lever et au coucher du soleil, qui est le père des couleurs. D'où vient cette beauté, si ce n'est que les objets reçoivent alors une lumière plus douce, plus proportionnée à la faiblesse de nos yeux, et qui nous en apporte les couleurs avec une certaine union qui nous charme; ou bien encore parce qu'elles se rencontrent dans des degrés de clair et d'obscur qui ont quelques proportions harmonieuses. De même dans un parterre émaillé de fleurs, si vous voulez faire un bouquet, n'en trouvez-vous pas quelques-unes plus propres à être assemblées parce que vous jugerez que leurs couleurs s'accordent mieux? D'où vient cet accord sinon de leurs intervalles proportionnés entre le clair et l'obscur? Ne voit-on pas la même chose dans les étoffes et les ornemens des habits, ce qui prouve encore la cause de cette harmonie chromatique?

On dira peut-être que ce choix des couleurs est une pure opinion, et qu'il ne peut y avoir de règles certaines de cette prétendue harmonie, puisque les uns aiment une couleur, les autres en aiment une autre; les uns ne veulent

que la lumière, les autres que les ténèbres et l'obscurité. Il y en a qui désirent un grand feu de couleurs dans un tableau ; d'autres qui sont charmés par des couleurs plus douces et moins brillantes. Chacun donne le prix à celles qui lui plaisent, et exclut celles qui sont agréables à d'autres. Il y aurait de l'injustice à vouloir être juge dans sa propre cause ; et je répondrai qu'il en est de la peinture comme de la musique ; beaucoup de personnes se plaisent à entendre des sons rudes et impétueux, beaucoup plus qu'un concert de voix ou d'instrumens. Un guerrier préférera le bruit des tambours, des trompettes et autres instrumens de guerre, à celui d'instrumens plus doux qui plairont à un autre ; enfin il s'en trouve fort peu qui sachent goûter une savante composition de musique.

De même dans la peinture, un naturel violent et impétueux voudra des couleurs fières, et dans les intervalles de clair et d'obscur fort éloignés ; une humeur bizarre et bouillante aimera le désordre dans les couleurs aussi bien que dans sa conduite ; un mélancolique ne voudra que des obscurités et des ténèbres ; au contraire, un sangain voudra tout clair et sans ombres. L'un se plaira à voir du rouge, l'autre du verd, un autre du bleu ; et chacun
fera

fera consister la perfection d'un tableau dans la quantité et la beauté de la couleur qui aura de la sympathie avec son humeur et son organe, qui lui fera trouver beau ce qui ne l'est pas.

Tous ces différens goûts sur les couleurs, soit par leurs différentes espèces, soit pour leurs intervalles prochains ou éloignés, n'empêchent pas qu'il n'y ait de véritables proportions entr'elles, lesquelles ont leurs principes aussi bien que celles des sons. Au contraire, tous ces choix qui n'ont pour fondement que la constitution différente des personnes, prouvent invinciblement la nature et la propriété des modes et des couleurs, puisqu'on voit par là qu'elles sont capables d'exciter des mouvemens différens dans les esprits par le moyen de leurs divers tempéramens de clair et d'obscur. En second lieu, préférera-t-on de juger de la sympathie des couleurs et de la beauté des tableaux, d'après les sentimens partagés de tous les hommes, ou d'après le rapport des personnes d'esprit que leurs études sur cette matière ont rendues plus éclairés que les autres? Si on adoptait le sentiment des premiers, il s'ensuivrait que tous les tableaux sont également bien faits, puisqu'il n'en est point de si misérables qui n'aient ses approbateurs; et si la multitude prévalait contre le bon sens, ceux qui seraient

G

reconnus des maîtres et amateurs de l'art pour excellens , seraient estimés inférieurs aux plus difformes , puisque ceux-ci auraient pour admirateurs tous les ignorans , dont le nombre surpasse infiniment celui des savans. Combien peu de personnes , par exemple , discernent une belle et savante composition d'une qui sera faible et extravagante ? Combien peu même parmi les peintres connaissent la force de l'expression , la beauté et l'élégance des proportions et du dessin , la distribution des lumières , la sympathie , l'union et l'harmonie des couleurs ? On doit donc distinguer ce qui est de pure inclination dans le choix des couleurs , d'avec ce qui est fondé sur des principes certains ; et s'il était question de prononcer sur un tableau entre plusieurs qui représentent le même sujet , il faudrait examiner si le mode y est bien observé , si l'ordonnance se rapporte au caractère particulier de l'histoire , s'il y a un grand goût de dessin et de coloris qui ne se trouveraient pas dans les autres ; c'est alors qu'on sera convaincu que le choix qui en sera fait provient de l'opération d'un esprit consommé dans l'étude de cet art. On objecte encore qu'à la vérité il se trouve des tableaux bien plus beaux les uns que les autres , et qu'on ne peut pas nier que leur perfection ne doive être

la règle de celle des autres ; mais qu'il importe peu du plus ou du moins, par exemple, dans les proportions qu'une partie soit un peu plus grosse ou plus menue ; pourvu qu'elle me donne l'idée de ce qu'elle représente, elle ne m'en sera pas moins agréable ; de même dans les couleurs, que leurs combinaisons soient différentes, qu'il y ait plus de blanc ou plus de noir dans un tableau que dans l'autre, elles n'en seront pas moins parfaites ni moins estimables.

Je réponds à cela, ou votre proposition est générale et s'étend sur les différences possibles des proportions et des intervalles des couleurs, ou bien vous voulez dire seulement qu'il se trouve des proportions et des accords de couleur qui plaisent et qui sont agréables, encore qu'ils diffèrent du plus ou du moins. Je ne crois pas qu'un homme d'esprit voulût faire cette proposition dans le premier sens, puisqu'ils s'ensuivrait que tous les tableaux, toutes les statues, etc., seraient d'une égale beauté, car les plus défectueux ouvrages ne diffèrent des plus beaux que par l'excès du plus ou du moins ; mais si vous l'entendez en la seconde manière, je dis que loin de détruire ce que j'ai avancé, qu'au contraire vous l'établissez.

Je m'explique par une comparaison ; les principes de la musique sont certains, les pro-

portions des sons sont incontestables, et celui qui voudrait composer quelque chant sans les suivre ferait une cacophonie entre les proportions des sons.

Il y en a peu de parfaites, et celles que l'on appelle imparfaites ne laissent pas d'être très-agréables quand elles sont placées selon les règles de l'art, dans l'exacte observation desquelles on peut néanmoins faire des concerts différens de mode, de mouvemens, et de manières de procéder, lesquels seront très-agréables et approcheront de la perfection.

Il en est de même dans les couleurs, dans les proportions, et dans les autres parties de la peinture. Il y a des règles desquelles il n'est pas permis de s'éloigner; toutefois cette exactitude à les garder n'empêche pas que l'on ne puisse traiter un même sujet en cent manières différentes, et toutes belles, savantes et agréables, encore qu'on y trouve une grande diversité dans les proportions, dans le dessin, dans le coloris, et c'est ce qui fait la diversité des manières entre les peintres les plus habiles. Si pour lors quelqu'un de ces tableaux vous semble plus agréable que les autres, votre tempérament suivra peut-être votre tempérament, vos habitudes, et peut-être aussi votre science, qui vous fera découvrir dans celui-là quelque

perfection qui manquera aux autres ; car de même que l'on peut faire des chants et des concerts plus beaux les uns que les autres , dans le même mode et sur le même texte , de même on peut mettre aussi les couleurs dans des accords et des intervalles plus beaux , plus naturels et mieux accordés au sujet que l'on représente ; mais de quelque manière que vous en jugiez , vous vous rendrez à mes observations.

L'harmonie des couleurs dépend tellement du jugement et du discernement des savans , qu'elle ne subsiste que par les opérations. Ses principes sont aussi anciens que la nature des couleurs , et ce qu'elles ont de charmant n'est pas seulement relatif , mais elles l'acquièrent par leur propre disposition proportionnée ; cela se prouve par les intervalles du clair à l'obscur. Il est certain que l'on peut faire des teintes à l'infini entre le clair et l'obscur ; il est encore certain que toutes ces teintes ne sont pas proportionnées les unes aux autres indifféremment ; autrement il faudrait dire qu'un amas confus de couleurs et de teintes en différens degrés serait quelque chose d'aussi beau que si elles étaient unies dans des degrés sympathiques , ce qui n'est pas soutenable. Je pourrais faire voir la même chose dans les objets des autres sens , comme dans les sons et les saveurs , dans

lesquels le désordre est le principe de leur corruption ; d'où il s'ensuit nécessairement qu'il faut que ces intervalles du clair à l'obscur soient en certaines proportions pour être sympathiques et agréables ; or, il est constant que les quantités successives ou permanentes n'ont qu'une même source de leurs proportions, de laquelle il faut par conséquent puiser celle des couleurs pour leur faire produire cette harmonie que nous cherchons.

Il faut raisonner de la proportion de tous les objets, des sons, de la même manière et sur les mêmes principes, car la diversité de nos idées ne vient pas de notre ame seulement, mais des impressions qu'elle reçoit de ces différens objets qui arrivent jusqu'à elle par les sens, et qui les lui fait discerner et juger suivant ces mêmes principes.

Il est aisé de se pénétrer de cette vérité, et de considérer que ce qui nous charme dans les sons n'est autre chose que leurs consonances, et que ce qui nous déplaît n'est que leurs dissonances. Il faut, en conséquence, examiner et rechercher ce qui produit cette consonnance agréable et cette dissonnance désagréable des sons. Un savant philosophe (*), dit que la consonnance vient de ce que les sons

(*) Salomon de Caux, instit. harm.

qui la produisent, venant à frapper l'oreille, ne se rompent point les uns les autres, mais les chatouillent doucement en y entrant sans confusion, et se mêlant agréablement ensemble; que les dissonnances font l'effet contraire; et le docte Alstédus (*) en donne la raison, en disant que la consonnance des sons vient de la juste proportion des intervalles, dans lesquels ils se rencontrent entre le grave et l'aigu, d'où il faut conclure que si la proportionnalité des intervalles des sons produit leurs consonnances et cette agréable harmonie qui nous charme dans la musique, de même la proportionnalité des intervalles des couleurs entre le blanc et le noir, qui sont, dans la peinture, ce que sont dans la musique le grave et l'aigu, produira cette autre harmonie qui charme les yeux. Il faut donc en conclure que si nous recevons les différences des sons par les oreilles, et que nous en découvrons les vrais intervalles, et les justes proportions, de même les différences des couleurs que nous recevons par les yeux nous en découvrent les vrais intervalles et nous les font trouver sympathiques si nous en approuvons le mélange proportionnel, et qu'au contraire nous le désapprouvons si nous

(*) Encycopl. de musica.

les trouvons antipathiques, c'est-à-dire dans des intervalles disproportionnés. Ajoutons que si notre esprit a besoin de certaines règles pour assembler justement et faire un accord harmonieux de quelques sons, et juger de leur perfection, n'aura-t-il pas le même besoin pour assembler plusieurs couleurs qui produisent cette harmonie qui le charme dans la peinture, puisque l'expérience fait voir qu'il est plus difficile, et pour ainsi dire moins naturel à l'homme de discerner un bon accord de couleurs que de sons ; mais si l'on s'était quelque temps accoutumé la vue, ou plutôt l'esprit, à discerner ces intervalles de couleurs consonnans ou dissonnans, on deviendrait enfin aussi délicat que pour les sons ; et pour en acquérir la pratique on s'épargnerait beaucoup de temps et de travail qu'on emploie à se faire une manière, laquelle n'est souvent ni savante ni assurée.

On pourra peut-être dire ici qu'il est inutile de chercher des principes et des règles d'une chose que tant d'habiles peintres observent tous les jours dans leurs ouvrages sans le savoir, et qu'ils ont acquis par la pratique, et en voyant et copiant les belles choses. Je conviens que l'homme de génie peut gagner beaucoup par l'habitude qu'il acquiert en copiant de belles choses ; mais il ne peut parvenir à exécuter

lui-même de beaux ouvrages s'il ne suit pas la route qui lui est indiquée, soit par les principes qu'il doit se faire d'après les tableaux qu'il a copiés, soit par l'étude et le raisonnement que son génie lui inspirera. Quand donc on commencerait à établir des règles pour la chromatique, elles ne seraient pas moins utiles que celles qu'on observe soit dans le dessin, soit dans la perspective, et nous ne devons pas douter que les anciens peintres, dont l'histoire nous raconte tant de merveilles, ne les connussent, puisqu'ils se servaient des mêmes termes que les musiciens.

Nous ne devons pas douter également que les Titien, les Véronèse et les Rubens, reconnus pour les meilleurs coloristes, ne s'en servissent et n'en aient fait l'application. On peut ajouter que le savant Poussin, d'après le rapport de Félibien, n'en ait connu les principes; ses ouvrages, quoiqu'inférieurs au coloris de ceux-ci, n'en sont pas moins harmonieux, et tiennent un des premiers rangs parmi les tableaux des meilleurs peintres.

Parité du son et de la couleur.

LES autorités que j'ai citées pour établir la parité de l'harmonie musicale avec la chromatique, pourraient justifier suffisamment l'utilité

des études à faire pour se pénétrer de l'identité du son avec la couleur ; mais je crois devoir ajouter qu'ils ont les mêmes propriétés. Effectivement, en musique on considère trois espèces de quantités dans le son, savoir : sa longueur, sa largeur et sa profondeur. La longueur consiste dans la durée du son ; la largeur, de la force ou de la faiblesse, de la douceur ou de la rudesse de l'organe qui le produit, ce qui le rend doux ou éclatant ; la profondeur, de sa proximité du grave ou de l'éloignement de l'aigu ; ainsi une voix de basse est plus profonde que celle du dessus. Les mêmes effets arrivent dans la couleur ; sa longueur se prend de la durée du mouvement de la lumière qui la produit, et qui est plus lent ou plus pressé, c'est-à-dire qui a des espaces de clair et d'obscur plus petits ou plus grands, et moins interrompus de l'un à l'autre.

La largeur des couleurs se prend de leur force et fierté, ou de leur douceur et faiblesse ; par exemple, un rouge de vermillon est plus fier, et par conséquent plus large qu'une laque ou un azur, quoiqu'en même degré ; ainsi chaque couleur a ses degrés de largeur selon sa qualité ou suivant les divers mélanges qui l'adouçissent ou la fortifient.

La profondeur se prend de l'éloignement du

clair et de la proximité de l'obscur ; ainsi le rouge est plus profond que le jaune , et le bleu que le rouge , le noir que le bleu , et chaque couleur a encore ses degrés de profondeur , selon qu'elle approche de l'une ou l'autre extrémité. C'est sur cette troisième espèce de quantité de la couleur qu'est fondée l'harmonie chromatique , et que nous établirons la disposition du monochromisme ou diapason des couleurs.

L'harmonie musicale est composée de sons consonnans ou dissonnans , lesquels font un bon effet , non pas à l'égard de toute la pièce , mais des parties que l'on entend en même-temps ou qui se suivent immédiatement. L'harmonie chromatique se compose aussi de couleurs et de teintes consonnantes et dissonnantes selon le sujet que l'on traite , lesquelles font un effet agréable dans les lieux où elles sont placées avec art et avec discrétion.

L'harmonie musicale est successive , en sorte que vous ne la pouvez entendre toute ensemble ; mais ayant écouté les parties dans leur ordre , quand la pièce est achevée , vous jugez de la bonté du tout par la belle ordonnance , la consonnance , et l'agréable variété que vous y avez remarqué. On peut dire aussi que l'harmonie des couleurs a quelque chose de successif ; car d'abord vous recevez l'idée générale du

tout ensemble, puis, après avoir examiné la consonnance des parties, leur variété, leur mélange judicieux, vous revenez au jugement de toute la composition, que vous approuvez selon la perfection des parties; enfin, il ne faudrait que changer les noms de l'art et de l'objet pour appliquer justement tout ce que les musiciens disent de l'harmonie des sons à celle des couleurs; et ce que nous en dirons dans la suite fera voir qu'il y a de si grands rapports entre ces deux arts, qu'on ne doit faire aucune difficulté de mettre la musique au même rang de la poésie, qu'on dit être sœur de la peinture.

Nous avons vu jusqu'ici les principes éloignés de l'harmonie chromatique, voyons maintenant quels sont les principes prochains et immédiats.

La proportion harmonique est le principe de l'harmonie chromatique.

ON ne doit pas s'étonner de ce qu'en parlant des couleurs on se serve des noms, des nombres, puisque tout ce qui fait pluralité, comme le font les intervalles des couleurs, suppose des nombres. Il en résulte donc que si les couleurs doivent être des intervalles proportionnés entre le clair et l'obscur pour être sympatiques

et consonnans, comme il le semble démontré, il faut maintenant prouver qu'ils doivent suivre la proportion harmonique, qui est celle des sons, et non la géométrie ou l'arithmétique, comme nous allons l'exposer. Avant d'expliquer ces trois proportions, il est bon de remarquer qu'il y a en général deux sortes de proportions, l'une qu'on appelle d'égalité, comme entre deux parties égales; l'autre qui est entre des quantités inégales, laquelle a trois espèces; car si le plus grand terme contient le petit plusieurs fois, elle s'appelle proportion multiple; elle est double si elle le contient deux fois, comme 2 à 1; triple s'il s'y rencontre trois fois, comme 3 à 1; quarte s'il s'y rencontre quatre fois, comme 4 à 1, etc.

La continuation de plusieurs proportions s'appelle progression, laquelle a trois espèces, savoir: l'arithmétique, la géométrie, l'harmonique, auxquelles on donne communément le nom de proportion.

La proportion arithmétique est celle en laquelle plusieurs noms procèdent par mêmes ou égaux intervalles, comme 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc, ou bien 2, 4, 6, 8, 10, etc. Dans le premier exemple les nombres se surpassent d'une unité; dans le second l'excès est de deux.

La proportion géométrique est celle en la-

quelle les nombres procèdent de telle sorte que le dernier ait même proportion avec celui qui le précède que celui-ci avec le premier, par exemple, $2 : 4 :: 8 : 16$, etc; ou $3 : 6 :: 12 : 24$, etc., ou $3 : 9 :: 27 : 81$, etc.

Vous voyez que ces nombres ne diffèrent pas les uns des autres d'une même quantité; 4 surpasse 2 de 2, mais 8 surpasse de 4 et non de 2; mais de 4, qui est la moitié de sa valeur, et 8 a même proportion avec 4 que 4 avec 2, qui est double.

La proportion harmonique est celle en laquelle trois termes sont disposés de telle sorte qu'il y ait même proportion du plus grand au plus petit qu'il y a entre la différence du plus grand avec le moyen, et la différence du plus petit avec ce moyen; par exemple, en ces trois nombres 3, 4, 6, il y a même proportion de 6 à 3 que de 2 (qui est la différence de 6 à 4), à 1 (qui est la différence de 3 à 4), et les proportions de 3 à 6 et de 2 à 1 sont doubles. Cette proportion s'appelle harmonique, parce que c'est par ce moyen qu'on trouve les consonances harmonieuses sur le monochorde. Car supposez qu'il y ait même raison ou proportion entre les sons qu'entre les corps qui les produisent, il n'y a qu'à diviser la corde en certains espaces, lesquels étant sonnés produisent des

consonnances, lesquelles sont en même proportion que les espaces de la corde que vous sonnez. Dans la proportion arithmétique les différences des nombres sont égales, mais leurs proportions ou rapports de l'un à l'autre sont inégaux. Dans la géométrie, au contraire, les différences sont inégales, et la proportion de chaque nombre à son précédent est égale; mais dans l'harmonique, qui est le milieu entre l'arithmétique et la géométrie, ni les différences ni les proportions des nombres ne sont égales. La proportion arithmétique cependant est propre pour la perspective aérienne, qui enseigne la diminution et l'affaiblissement des couleurs dans leurs degrés de clair et d'obscur par rapport aux degrés d'éloignement des objets, ou de l'œil, ou du lumineux, car il ne faut pour celà que faire des teintes également éloignées les unes des autres, et faire répondre chacun de ces degrés de teintes à ceux de l'éloignement des objets.

Cette proportion n'est pas celle qu'il faut garder dans les couleurs pour les rendre harmonieuses; car il faut convenir qu'elles ne peuvent le devenir que par le nombre proportionné de leurs parties de clair et d'obscur; or, il est évident que les parties de ces teintes qui, dans leurs distances ne garderaient aucune

proportion ni entr'elles, ni entre le blanc et le noir dont elles seraient composées, ne pourraient être harmonieuses; d'où il faut conclure que la proportion arithmétique n'est pas propre pour l'harmonie chromatique.

La proportion géométrique ne l'est pas davantage, car ou vous multiplieriez géométriquement les parties de blanc sur le noir, ou celles de noir sur le blanc, ce qui serait le mieux, afin que les teintes les plus basses eussent plus de profondeur; mais dans l'une et l'autre manière les teintes se précipiteraient trop d'une extrémité à l'autre, en sorte qu'on viendrait bientôt à ne pouvoir distinguer les teintes, tant la couleur multipliée surpasserait celle qui ne le serait point; par exemple, si vous mettiez pour la première teinte trente parties de blanc avec une de noir, pour la seconde deux, pour la troisième quatre, pour la quatrième huit, pour la cinquième seize, pour la sixième trente-deux, pour la septième soixante-quatre, pour la huitième cent vingt-huit parties de noir contre la même quantité de blanc qu'en la première, avant qu'une octave fût achevée, le noir surpasserait presque tellement le blanc qu'il n'en paraîtrait rien, ce qui arriverait aussi bien peu de teintes après l'octave, quand bien vous mettriez en la première teinte cent dix parties de noir contre une de blanc. Enfin,

Enfin, cette proportion géométrique pour l'harmonie des couleurs se détruit d'elle-même ; c'est pourquoi il n'est pas besoin d'apporter d'autres raisons pour la rejeter. Après tout, nous voyons que les consonnances dans la musique, dans l'architecture, et dans la symétrie des corps, sont produites par la proportion harmonique. Il faut donc se servir de la même pour trouver celle des couleurs, et alors on trouvera un nombre limité de consonnances, leurs répliques seront en même raison qu'elles ; il y aura des degrés différens d'excellence entr'elles, comme on verra par la disposition du monochrome ou diapason, auquel ceux qui savent les principes de l'harmonie des sons peuvent passer.

Je vais cependant en donner une teinture en faveur de ceux qui n'en ont pas la connaissance, afin de ne leur laisser rien à désirer.

La chromatique est donc une science ou un art par lequel le peintre sait assembler en son tableau les couleurs selon leurs diverses espèces en des intervalles de clair et d'obscur, dont l'union constante doit produire l'effet convenable au sujet qu'il représente : son objet matériel est la couleur. Les raisons des couleurs les unes avec les autres, et la manière de les assembler harmoniquement en toutes sortes de

H

compositions, sont son objet formel. On la peut diviser en spéculative et en pratique ; la spéculative considère les raisons harmoniques des couleurs en elles-mêmes, et dans la lumière de laquelle elle règle les mouvemens, en tant qu'ils sont plus lents ou plus prompts, et qu'ils gardent un certain ordre en leur durée.

La pratique enseigne, par des conclusions tirées des principes de la spéculative, qui sont ses règles, à assembler les couleurs suivant le but de l'art et de l'artiste.

La fin de la chromatique est l'harmonique des couleurs et les effets qu'elle doit produire. La fin du peintre doit être la perfection de son art et de son ouvrage, pour le rendre capable de produire ces mêmes effets. Comme ces deux connaissances, spéculative et pratique, sont deux habitudes distinctes. On peut ici les séparer, pour éviter la confusion. Supposant donc ce que la physique enseigne de sa nature, des causes des propriétés, et des espèces des couleurs, nous les considérons seulement ici comme propres à produire l'harmonie que l'esprit cherche dans les ouvrages de la peinture.

DE LA CHROMATIQUE SPÉCULATIVE.

ARTICLE PREMIER.

Des intervalles harmoniques.

eee si mi.
 ddd la ré.
 ccc sol ut.
 *** (a).
 bbb fa si.
 aaa mi la.
 gg ré sol.
 ff ut fa.
 ee si mi.
 dd la ré.
 cc sol ut.
 b* b* fa si.
 aa mi la.
 g ré sol.
 f ut fa.
 e si mi.
 D la ré.
 c sol ut.
 b * fa si.
 a mi la.
 G ré sol.
 F ut fa.
 E si mi.
 D la ré.
 C sol ut.
 B * fa si.
 A mi la.
 F ré sol.

INTERVALLE est la différence d'une couleur obscure à une claire. Les anciens n'avaient que quatre intervalles, qui faisaient trois consonnances, savoir : l'octave, la quinte, et la quarte; maintenant il y en a sept simples, dont les répliques en font plusieurs composées.

Les simples sont, la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixième, la septième, et l'octave; les composées sont, la neuvième, qui est la réplique de la seconde, la dixième, de la tierce, etc., comme on voit dans cette table, où les répliques sont sous leurs simples.

Simples.	2	3	4	5	6	7	8
Répliques.	9	10	11	12	13	14	15
Répliques.	16	17	18	19	20	21	22
Répliques.	23	24	25	26	27	28	29

(a) L'étoile représentera le dièse.

De tous ces intervalles, les uns sont consonnans et les autres dissonnans. Consonnance est l'agréable tempérament, union, assemblage de deux couleurs, dont l'une est obscure et l'autre claire, qui frappe la vue par un mouvement proportionné. Dissonnance est l'assemblage de deux couleurs, dont l'une est claire et l'autre obscure, en des intervalles disproportionnés qui choquent la vue.

Les consonnances parfaites sont l'octave, la quinte et la quarte; quelques-uns même ôtent la quarte. Les imparfaites sont la tierce et la sixième, qui se divise en majeure et mineure, ce qui fait la division des parfaites et des imparfaites.

Les dissonnances sont la seconde et la septième, qui se divise aussi en majeure et en mineure, ainsi des répliques.

Comme la plupart des peintres savent les élémens de musique, je ne ferai point difficulté de me servir ici des mêmes noms et caractères dont les musiciens marquent les intervalles des noms en leur système, pour marquer ceux des couleurs dans le nôtre, afin d'éviter l'erreur, parce que les chiffres sont, comme vous le voyez, déjà occupés à marquer les consonnances et les dissonnances; car puisque ces signes ne sont déterminés de leur nature qu'à signifier

plutôt des sons que des couleurs, ou autre chose, il est plus à propos de s'en servir que d'en inventer de nouveaux. Les lettres capitales I, A, B, etc., marquent la première octave des ombres, en commençant par le pur noir; et les autres marquent les répliques en montant toujours vers le clair, qui est le blanc pur. Les syllabes ut ré mi, etc., sont les noms que les musiciens donnent aux sons dans le système, et qu'on peut donner aux diverses teintes du monochrosme. Entre les consonnances, l'octave est la plus excellente, la plus facile et la plus simple; elle contient toutes les simples consonnances, dont la perfection doit être prise de la raison des nombres dans lesquels elles se rencontrent, et qui est d'autant plus excellente que les termes approchent plus de l'unité, qui est la source des nombres et de toutes les raisons; car plus les termes sont petits, plus les raisons sont simples et excellentes, parce qu'elles dépendent moins des autres. De là vient que l'unité comparée à l'unité, produit la première des raisons et des consonnances, à savoir: l'égalité qu'il faut en musique. L'unisson I comparé avec II, fait la première raison multiple, c'est-à-dire la double qui fait l'octave ou diapason des anciens; elle a sept espèces, à cause de la diverse disposition

du semi-ton majeur. La première est de C à c, la seconde de D à d, la troisième de E à e, la quatrième de F à f, la cinquième de G à g, la sixième * à *, ou de B à b, mais on rejette celle qui est * à *, à cause du triton et du semi-diapente qui s'y rencontrent.

La quinte.

5. 2 comparé à 4, fait la seconde raison sur particulière, à savoir : la sesqui-tierce, qui produit la quarte ou diatessaron, qui a trois espèces qui sont 1 de C à F, 2 de D à G, 3 de E à A.

La quarte.

4. 3 comparé à 4 fait la seconde raison sur particulière, à savoir : la sesqui-tierce, qui produit la quarte ou diatessaron, qui a trois espèces qui sont 1 de C à F, 2 de D à G, 3 de E à A.

La tierce majeure.

3. 3 comparé à 5 fait la troisième raison sur particulière, à savoir : la sesqui-quarte, qui fait la tierce majeure ou diton ; elle a deux espèces, savoir : 1 de C à E, 2 de F à A.

Mineure.

5 comparé à 6 fait la quatrième raison sur particulière, qui est la sesqui-quinte, laquelle

fait la tierce mineure ou semi-diton, qui est la moindre des simples consonnances; elle a aussi deux espèces, 1 de D à F, et de E à G.

La sixte majeure.

6 comparé à 7, ni 7 comparé à 8, ne sont point de consonnance; et 8 comparé à 9 fait le ton majeur; 9 comparé à 10 fait le ton mineur; 3 comparé à 5 fait la sixte majeure, ou l'hexacorde majeur, qui a la proportion sur bi-partiente trois; cette consonnance a trois espèces qui sont 1 de C à A, 2 de D à *, 3 de F à d.

Mineure.

5 comparé à 8 fait la sixte mineure, ou l'hexacorde mineur, qui a la proportion sur tri-partiente cinq; elle a aussi trois espèces, qui sont 1 de E à C, 2 de D à b, 3 de * à G.

Voilà l'origine et les signes des consonnances, et le moyen de les trouver au monochrosme.

Les intervalles dissonnans sont la seconde, qu'on appelle le ton, qui est majeur et mineur.

Le majeur contient deux semi-tons majeurs et a la proportion sesqui, octave de 8 à 9.

La seconde majeure.

Cet intervalle se trouve C à D, de F à G, et de A à *.

Mineure.

Le ton mineur a la proportion sesqui-neuvième, comme de 9 à 10, et contient un semi-ton majeur et un mineur; il se trouve de D à E, et de G à A.

Semi-ton majeur.

Le semi-ton majeur a la proportion sesqui-quinze de 15 à 16; cet intervalle se trouve entre B et C, et entre E et F.

Mineur.

Le semi-ton mineur a la proportion sesqui-vingt-quatrième, comme de vingt-quatre à vingt-cinq, en divisant toute la corde en vingt-cinq parties égales; mettez le chevalet entre la première et les vingt-quatre autres, l'espace de vingt-quatre vous rendra le semi-ton mineur; divisez de même toute l'espace du noir au blanc en vingt-cinq parties égales, et mêlez vingt-quatre parties de noir avec une de blanc, cette teinte vous donnera le semi-ton mineur en proportion sesqui-vingt-quatrième, puisqu'il y a vingt-quatre parties de noir avec une de blanc.

Les répliques, savoir : le diapason - diapente (*), le diapason-diaterrasson (**), etc.,

(*) Quinte. (**) quarte.

se font en gardant les mêmes proportions dans le mélange de la teinte du diapason avec le blanc. Ainsi des autres diapasons supérieurs; le dis-diapason (*) se fait en mêlant autant du diapason que de blanc; le tris-diapason autant du dis-diapason que de blanc; le besaron-diapason autant du tris-diapason que de blanc.

Comma.

Le ton se peut encore diviser en des parties plus petites, qu'on appelle comma; le majeur en a 10, le mineur 9; et dixième comma, dont le majeur surpasse le mineur, a la proportion de 80 à 81. Le majeur, au-dessus de toute la corde, divise de même toute l'espace du noir au blanc en seize parties; si vous mêlez quinze de noir avec une de blanc, vous verrez le semi-ton majeur en proportion sesqui-quinzième, puisqu'en cette teinte il y a quinze parties de noir et une de blanc, contre l'espace total qui est seize.

Triton.

La quarte superflue, qu'on appelle triton, a sa proportion de 45 à 32, et est entre F et 4.

(*) Double octave.

La fausse quinte ou diminuée.

La fausse quinte ou diminuée, qui est la semi-diapente, a sa proportion de 64 à 45, et est de G à F, ou de E à G; la superflue est comme de 25 à 9, plus grande que la juste du semi-ton mineur, par le moyen du dioxie, qui est la marque générale de l'augmentation du semi-ton.

La septième majeure ou mineure.

La septième est majeure ou mineure; la majeure a la proportion subsé-partiente 8, comme de 15 à 8; elle a deux espèces, qui sont C à G et de F à e; la mineure a sa proportion comme de 9 à 5, et a trois espèces, savoir: de D à C, de E à d, et de C à b.

Fausse octave diminuée ou superflue.

L'octave fausse est diminuée ou superflue; la diminuée, qu'on appelle semi-diapason, est plus petite d'un demi-ton mineur que la vraie octave: elle a sa proportion comme de 42 à 25; la superflue est augmentée d'un demi-ton mineur, et a sa proportion comme de 25 à 12.

Voilà donc les intervalles qui peuvent entrer dans une composition harmonique. Reste à trouver pour la pratique le moyen de mettre

la couleur dans ces mêmes intervalles, pour en pouvoir composer ensuite une belle et agréable harmonie.

Si on veut commencer le monochrosme (*) par F ut fa, ce qui serait le mieux afin d'approcher de plus près le blanc, il faudra faire que cette teinte soit le pur noir, et faire d'abord la teinte qui sera le c sol ut, par lequel nous avons commencé le monochrosme, puis mêler de cette teinte avec le blanc par la même méthode et les mêmes proportions que nous avons mêlé le blanc et le noir. Si l'on commence par F ré sol, il faudra faire d'abord la quarte qui sera c sol ut, qui servira de noir pour les quatre octaves, comme ci-dessus; mais afin de ne point tant multiplier les teintes, on peut se servir de celles qui seront composées les premières par la composition des autres, en cette manière : ayant trouvé le premier diapason, il faut mêler autant de cette teinte que de noir pour avoir le diatessaron, dans lequel il y aura trois parties de noir et une de blanc, comme en la manière précédente, puisque dans cette partie, que vous prenez de la teinte du diapason, il y a une partie de blanc et une de noir, et que cette partie

(*) Table de division des couleurs.

de noir que vous ajoutez, égale à ce que vous tirez du diapason, en vaut deux. Le diapente se peut faire en prenant deux parties du diatessaron et une du diapason, qui font huit parties de noir et quatre de blanc, ce qui a la même raison que deux de noir et un de blanc.

La même chose se peut faire en mêlant une partie de noir et quatre de diatessaron, qui sont seize parties de noir et quatre de blanc; puisque dans le diatessaron il y a déjà trois parties de noir et une de blanc; si vous en prenez quatre parties, vous aurez douze parties de noir et quatre de blanc, auxquelles vous ajoutez une partie de noir égale à une de ces quatre que vous prenez du diatessaron, laquelle en apporte encore quatre, ce qui fait seize parties de noir contre quatre de blanc, qui ont même raison que quatre de noir et un de blanc: de l'autre manière le reste se peut faire de même, toutefois la première est plus sûre et moins embarrassante.

Première objection.

On pourrait demander si l'on pourrait faire le monochrosme d'une manière opposée à celle que nous avons expliquée, c'est-à-dire que, comme le diapason a sa proportion d'un à

deux, on mêlerait une partie de noir et deux de blanc; pour le diapente, deux parties de noir et deux de blanc; pour le diatessaron, trois de noir et quatre de blanc; pour le diton, quatre de noir et cinq de blanc; pour le semi-ton, six de blanc et cinq de noir; trois de noir et cinq de blanc pour l'hexacorde majeur, et six de blanc pour le mineur; cinq de noir et huit de blanc pour le ton majeur; huit de noir et neuf de blanc pour le mineur; neuf de noir et dix de blanc pour le semi-ton majeur; quinze de noir et seize de blanc pour le mineur, ou vingt-quatre de noir et vingt-cinq de blanc.

Je réponds que quelques-unes de ces teintes seraient, en différens degrés, proportionnées arithmétiquement, mais elles n'approcheraient pas assez du pur noir; car, par exemple, le semi-ton mineur, qui aurait vingt-quatre parties de noir et vingt-cinq de blanc, ne serait pas si noir que le diapason, pour lequel le blanc et le noir sont en égale quantité; et ici le blanc surpasserait le noir d'une partie de plus, et par conséquent ne garderait aucune proportion harmonique; car les hexacordes seraient plus éloignés du diapente et du diapason, qui sont leurs teintes voisines en descendant et en montant, que le diapente du

diatessaron , et le diatessaron dudit ton , qui sont des tons entiers. Enfin , Γ ré sol , qui est le noir tout pur , et son semi-ton supérieur , seraient plus éloignés l'un de l'autre que celui ci de la cinq , même de la huit , ce qui est impossible , et par conséquent de nul usage dans l'harmonie chromatique.

Seconde objection.

Si l'on mettait l'excès au noir en mêlant pour le diapason deux parties de noir avec une de blanc , ainsi du reste , la même chose arriverait comme dans la première demande par le noir et par le blanc , et les teintes les plus hautes seraient les plus noires ; par exemple , vingt-quatre parties de noir et vingt-quatre parties de blanc , une partie de noir et une de blanc , font une même teinte ; si vous ajoutez à chacune une partie de noir , il est clair que la teinte d'une partie de noir et une de blanc sera plus noire que celle de vingt-quatre de noir et vingt-quatre de blanc ; ainsi le diapason qui aurait deux parties de noir et une de blanc serait plus noir que les teintes inférieures , ce qui renverserait tout l'ordre.

Troisième objection.

Celui qui aura du noir plus profond que ait plus de corps , et du blanc plus pur , fera

des teintes qui auront plus de distance entre elles, et par conséquent tout le monochrosme plus de profondeur; et, après tout, il sera incertain lequel sera le véritable.

Je réponds que la même chose se peut rencontrer aux monochordes; car si la corde est plus longue elle donnera plus de profondeur au son, et le contraire arrivera si elle est plus courte; mais dans cette inégalité de cordes, le son de chacun de ces monochordes garde la même proportion entr'eux, quoique ceux de la plus petite corde n'en aient peut-être aucune avec ceux de la plus grande; ainsi en sera-t-il de la teinte de plusieurs monochrosmes dont le noir et le blanc seront de différentes profondeurs. Si donc le noir était assez profond et le blanc assez clair pour qu'après avoir fait quatre diapasons, il y eût encore beaucoup d'intervalles entre la dernière teinte et le blanc, on pourrait en faire cinq à six. Au reste pour rendre le monochrosme plus juste et plus assuré pour la pratique, il faudrait que le noir et le blanc fussent égaux en corps, également broyés et mêlés d'huile.

Quatrième objection.

On dira que les couleurs se ternissent et s'altèrent, avec le temps, inégalement; les

unes se soutiennent mieux que les autres, et qu'ainsi c'est en vain qu'on les mettra dans ces proportions harmoniques en peignant.

Je réponds que cette inégalité est un défaut de la matière et non de l'art, qui ne dispense pas le peintre d'en observer les règles. Il en est de même d'une composition de musique qui peut être chantée par des voix qui ne sont pas justes; cela ne dispense pas le musicien d'observer exactement les règles de son art, et il ne s'ensuit pas qu'il soit inutile.

Cinquième objection.

On peut encore demander, après avoir fait quatre diapasons ou plus s'il est nécessaire, si le dernier diapason n'est éloigné du blanc pur que d'un ton, ce qui semble devoir être.

Je réponds que comme au monochorde, on ne monte pas jusqu'à l'aigu absolument, vu qu'il reste toujours des divisions à faire à l'infini, de même au monochrosme on ne monte plus jusqu'au clair absolument, puisqu'il reste encore à chercher un blanc plus pur; ainsi servez-vous du plus pur que vous pourrez vous procurer, vous aurez au bout de quatre ou cinq, tout au plus six diapasons, une teinte assez claire pour tous les modes; ou bien si vous voulez faites deux monochrosmes, en l'un
desquels

desquels vous commencerez par le pur noir ; dans l'autre la teinte la plus noire sera , si vous voulez , le diapason ou le dis-diapason du premier , ce qui aura le même rapport ou le même effet qu'un grand et un petit orgue , ou une basse et un dessus - de - viole dans la musique ; enfin quand bien le blanc pur serait beaucoup éloigné du quatrième diapason , il lui est néanmoins consonnant, et avec les autres teintes qui lui sont consonnantes.

Sixième objection.

Après qu'un peintre aurait fait ainsi ce monochrosme, il pourra , en se servant toujours des mêmes couleurs , établir quelques principes pour lui , mais qui seraient inutiles à tout autre , s'il n'a des couleurs d'égale force. :

Je réponds qu'encore qu'il se trouvât une telle différence entre les couleurs dont les peintres se servent ordinairement , qu'elle obligeât à quelques précautions particulières , cette étude néanmoins pourrait être utile à plusieurs , parce qu'au moins elle donne des principes qui peuvent aider dans les études particulières que chacun sera obligé de faire.

Septième objection.

On pourrait enfin objecter qu'on n'a pas

suiwi en cette division du monochrosine la division que les musiciens font du monocorde chromatique.

Je réponds que la division du monocorde chromatique n'étant pas suffisante pour faire une bonne composition harmonique (de l'aveu même des musiciens), on a suivi la plus propre, la plus utile et la plus connue; et, pour satisfaire à toutes les objections, voici ce que l'on pourrait faire pour avoir ce monochrosme devant les yeux, et s'en servir commodément. Il faudrait avoir une toile ou vélin imprimé bien uniment, de la longueur d'un clavier de clavessin, ou plus si vous le voulez, sur lequel vous marquerez sur un côté les touches de la même largeur qu'elles sont au clavier: vous pouvez même y ajouter les lettres de la gamme. De toutes les sections des touches tirez des lignes parallèles sur la largeur de la toile; et laissant sur le devant seulement la place des touches, coupez ces parallèles par d'autres tirées sur la longueur de la toile, qui vous donneront des petits quarrés dans lesquels vous mettrez les teintes suivant l'ordre des touches, mettant dans les espaces qui répondent à la touche la plus basse, du noir le plus obscur, puis mêlant du blanc le plus pur avec le même noir, vous remplirez tous

les espaces qui sont sur le long du clavier , jusqu'à 4 , 5 ou 6 octaves des teintes , que vous composerez suivant la méthode précédente. Quoique ce monochrosme de blanc et de noir pût suffire pour trouver les degrés proportionnels des autres couleurs , en les mettant à l'unisson des teintes dont on voudrait composer l'harmonie chromatique , on peut les disposer à cet effet sur les rangs entre le blanc et le noir qui sont aux deux extrémités , savoir : au second rang les jaunes , au suivant les rouges , après les verts , les bleus , et ainsi des autres couleurs. Voilà en général le moyen de trouver et connaître les degrés proportionnels des couleurs entr'elles , et entre le blanc et le noir , ce qui est ce qu'on appelle leur amitié , leur sympathie ou leurs intervalles ; ou bien disproportionnels , qui est ce qu'on nomme leur inimitié ou leur antipathie.

**DES DIVISIONS HARMONIQUES
DU MONOCHROSME**

Par rapport à celles du MONOCORDE.

DE même que pour trouver les raisons et proportions des sons, les musiciens ont inventé leur monocorde, qui est un instrument de figure oblongue, monté d'une seule corde, par les divisions de laquelle on trouve les consonances et les dissonances qui sont en même proportion que les espaces qui les donnent; ainsi pour trouver les proportions des intervalles des couleurs, on peut, en imitant cet artifice, supposer le noir et le blanc qui sont dans la peinture, comme le grave et l'aigu dans la musique, pour représenter les deux extrémités de la corde avec son étendue, et par les mélanges proportionnés de ces deux couleurs trouver leurs degrés consonnans et dissonnans, en suivant les raisons des nombres comme dans la division du monocorde.

De même encore qu'on a renfermé le grave et l'aigu de la musique dans l'espace ou l'étendue de quatre octaves ou diapasons, qui suffisent pour faire toutes sortes de compositions, on peut aussi faire quatre diapasons de noir et

de blanc, qui pourront suffire pour peindre toutes sortes de tableaux. Posons donc le noir le plus profond au lieu du grave, et que le blanc le plus pur soit comme l'aigu.

La huitième.

Pour trouver le diapason sur le monocorde, on divise toute la corde en deux parties égales, dont l'une étant en proportion double avec toute la corde, rend cette consonnance. Ainsi pour trouver le diapason au monochrosme je mêle autant de noir que de blanc, ce qui me donne une teinte qui tient le milieu entre ces deux couleurs, et est en proportion double; comparant l'intervalle qui est entr'elle et l'une des extrémités, avec toute l'étendue du noir et du blanc.

La cinquième.

Le diapente a la proportion sesqui-altère, comme de 2 à 3; c'est-à-dire qu'en divisant toute la corde en trois parties égales, et mettant le chevalet entre la première et les deux autres, l'espace de ces deux étant pincé, on entend le diapente de toute la corde; ici je mêle deux parties de noir avec une de blanc, et je vois le diapente de toute la corde, qui est aussi en proportion sesqui-altère, puisque tout l'espace entre le blanc et le noir est

234 PRINCIPES ABRÉGÉS

divisé en trois parties, dont je mets deux de noir et une de blanc.

La quatrième.

Le diatessaron est la proportion sesquiterce, comme de 3 à 4. Pour le trouver au monocorde on divise toute la corde en quatre parties égales, et l'on met le chevalet entre la première et les trois autres; pinçant l'espace de ces trois parties, vous entendez le diatessaron contre toute la corde : ici je suppose l'espace total du noir ou du blanc divisé en quatre puis je mêle trois parties de noir avec une de blanc, et je vois le diatessaron, qui est en proportion sesquiterce, puisqu'il contient trois parties de noir, et que tout l'espace est de quatre parties.

La tierce majeure ou diton.

Lediton a la proportion sesqui-quarte, comme de 4 à 5; c'est-à-dire qu'en divisant toute la corde en cinq espaces égaux, et mettant le chevalet entre un et les quatre autres, si vous pincez cet espace de quatre, vous entendez le diton de toute la corde. Ainsi, divisez tout l'espace du noir au blanc en cinq parties égales, desquelles vous mettrez quatre de noir avec une de blanc, et vous verrez le diton en pro-

portion sesqui-quarte , puisqu'il a quatre parties de noir , et que tout l'espace est de cinq.

Mineure ou semi-ton.

Le semi-ton a la proportion sesqui-quinte ; comme de 5 à 6 ; c'est-à-dire que si vous divisez toute la corde en six parties égales , en mettant le chevalet entre la première et les cinq autres ; le son de cet espace fait de cinq fait entendre le semi-ton de celui de toute la corde ; de même en divisant tout l'espace du noir au blanc en six parties égales , si vous mettez cinq parties de noir et une de blanc , vous verrez le semi-ton qui est en proportion sesqui-quinte , puisque dans cette teinte il y a cinq parties de noir et une de blanc , et que tout l'espace est de six.

La sixième majeure.

L'hexacorde majeur a la proportion sur bipartiente trois , comme de 3 à 5 ; c'est-à-dire qu'en divisant toute la corde en cinq parties égales , et mettant le chevalet entre les deux premières et les trois autres , le son de ces trois vous donne l'hexacorde majeur de celui de toute la corde. Ainsi en supposant tout l'espace du noir au blanc divisé en cinq parties égales , mettez trois parties de noir avec deux de blanc et vous verrez l'hexacorde majeur en propor

tion sur bi-partiente trois , qui a trois parties de noir contre les cinq de l'espace total.

Mineure.

L'hexacorde mineur a la proportion sur tri-partiente cinq , comme de 5 à 8 ; en divisant toute la corde en huit parties égales , et mettant le chevalet entre les premiers espaces et les cinq autres , si vous pincez cet espace de cinq vous entendrez l'hexacorde mineur contre toute la corde ; de même divisant l'espace du noir au blanc en huit parties , si vous mettez cinq parties de noir avec trois de blanc , vous verrez l'hexacorde mineur en proportion sur tri-partiente cinq , puisque l'espace total étant de huit parties de noir , cette teinte n'en a que cinq.

La seconde majeure.

Le ton majeur a la proportion sesqui-octave , comme de huit à neuf ; en sorte que si vous divisez toute la corde en neuf parties égales , mettant le chevalet entre la première partie et les huit autres , cet espace de huit étant pincé rend le ton majeur au-dessus du son de toute la corde : divisez donc tout l'espace du noir au blanc en neuf parties égales ; mettez-en huit de noir avec une de blanc , et vous aurez le ton majeur en proportion sesqui-octave ,

puisque vous mêlez huit parties de noir avec une de blanc , et que tout l'espace est de neuf.

Mineure.

Le ton mineur a la proportion sesqui-neuvième , comme de 9 à 10 : divisez donc toute la corde en dix parties égales , et mettez le chevalet entre la première et les neuf autres ; cet espace pincé donnera le ton mineur au-dessus du son de toute la corde ; ainsi , divisant tout l'espace du noir au blanc en dix parties égales , si vous mêlez neuf parties de noir avec une partie de blanc , vous verrez le ton mineur , qui est en proportion sesqui-neuvième avec le noir , puisque tout l'espace étant de dix parties , cette teinte en contient neuf de noir et une de blanc.

Le semi-ton majeur.

Le semi-ton majeur a la proportion sesqui-quinzième , comme de 15 à 16 parties égales : mettez le chevalet entre la première et la quinzième restante , l'espace de quinze vous donnera le semi-ton majeur ; de même divisez l'espace du noir en quinze parties égales , si vous mêlez quinze parties de noir avec une partie de blanc , vous verrez le semi-ton majeur , qui est en proportion sesqui-quinzième avec le noir , puisque

tout l'espace étant de seize parties, cette teinte en contient quinze de noir et une de blanc.

Semi-ton mineur.

Le semi-ton mineur a la proportion sesqui-vingt-quatre, comme de 24 à 25 : mettez le chevalet entre la première et la vingt-quatrième, l'espace de vingt-quatre vous donnera le semi-ton mineur ; divisez l'espace du noir en vingt-quatre parties égales, si vous mêlez vingt-quatre parties de noir avec une partie de blanc, vous verrez le semi-ton mineur, qui est en proportion sesqui-vingt-quatrième avec le noir, puisque tout l'espace étant de vingt-cinq, cette teinte en contient vingt-quatre de noir et une de blanc.

Comma.

Le ton se peut encore diviser en des parties plus petites qu'on appelle comma : le majeur en a 10, le mineur 9, et le dixième comma, dont le majeur surpasse le mineur dans la proportion de 80 à 81.

De la nature et des propriétés des modes.

APRÈS avoir parlé de l'harmonie-chromatique, des différens modes de musique qu'on peut adapter à la peinture, et des expressions de passions qui leur sont particulières; après avoir établi la proportion harmonique, je crois devoir y ajouter les propriétés de ces modes, et la manière dont on peut les employer dans la peinture.

Les anciens musiciens définissaient le mode par une certaine liaison et progression de sons harmonieux graves et aigus, qu'ils ont ainsi distingués.

Ces modes, par leurs différentes compositions, inspiraient aux hommes différentes passions. En effet, personne n'ignore le pouvoir que la musique a eu de tout temps sur leurs humeurs, et quel changement elle opérerait sur leurs esprits, ce qui nous est confirmé par divers historiens.

La peinture peut avoir ce même avantage, car on ne raconte pas moins d'effets prodigieux des ouvrages des anciens que de ceux des musiciens : or, comme l'essence du mode ne consiste pas seulement dans l'invention et dans la progression des chants harmonieux,

mais aussi dans les mouvemens qu'on leur donne, de même les peintres ont étendu la signification du mode sur toutes les parties de leur art, et par une certaine disposition des objets propres à recevoir la lumière et les couleurs d'une manière et en des proportions convenables au sujet que l'on traite ; en un mot, c'est un certain caractère général répandu sur toutes les parties d'un tableau, conforme à la passion qu'on veut exciter ; enfin pour en faire une définition particulière à la chromatique, le mode est la liaison et l'assemblage de plusieurs couleurs harmoniques, ou une suite de couleurs agréables du clair à l'obscur, et de l'obscur au clair. C'est aussi la forme et l'ordre qu'on tient dans le mélange des couleurs, lequel consiste à commencer, continuer, lier et finir l'harmonie par de certaines teintes affectées à chaque mode, et qu'on peut appeler teintes essentielles du mode, et qui, comme les cadences régulières, forment une certaine conclusion d'harmonie qui se fait lorsque plusieurs couleurs viennent se terminer sur une teinte que l'œil et l'esprit semblent attendre naturellement : c'est ce qu'on entend par les termes de repos, et elles sont irrégulières si elles sont composées de teintes opposées à celles affectées au mode qu'on a choisi.

Je crois devoir , à ce sujet , répéter ce que j'ai dit ci-dessus sur les modes , pour en faire une application aux définitions que je viens de donner.

On ne s'est servi long-temps que de trois modes , savoir : le dorien , le phrygien et le lydien. Depuis on les divisa en sept qui sont le mixolydien , le lydien , le phrygien , le dorien , le sous-lydien , le sous-phrygien , le sous-dorien , qui naissent des sept espèces d'octaves. Enfin , on les a multipliés jusqu'à douze , en divisant les octaves harmoniquement et arithmétiquement.

Lorsqu'on les divise harmoniquement , c'est-à-dire quand la 5 est sous la 4 , comme C G C ut sol ut , elles produisent les six modes authentiques ou principaux , qui sont :

I. L'ionien , qui a la première espèce d'octave de C à C , divisé harmoniquement par G , et finit en G ; ces teintes essentielles ou régulières sont C , E , G , C. Il peut être transposé par b mol de F à f divisé en C , et finir en F , et alors ses teintes régulières sont F , a , c , f. Ce mode est propre pour les choses gaies. Lucien l'appelle plaisant et agréable ; d'autres , humble , doux ; d'autres , propre à exciter la dévotion et le zèle de la gloire de Dieu : c'est le plus en usage dans la musique moderne.

III. Le dorien a la seconde espèce d'octave, qui est de D à d ; il se divise en a , et finit en D. Ses teintes régulières sont D, F, a, d ; transposé il est G à g, se divise en d, et finit en g, g. Ses teintes régulières sont G, b, d, f. Ce mode est propre pour les choses graves et magnifiques. Lucien l'appelle grave, divin, excitant à l'amour de la sagesse et de la piété ; c'est pourquoi Platon n'admettait en sa république que ce mode pour la musique, comme étant propre à retenir les esprits dans la modestie et la gravité.

V. Le phrygien a la troisième espèce d'octave, qui est de E à e ; il se divise en ♯, et finit en E. Ses teintes régulières sont E G ♯ e ; étant transposé il est de a a a divisé en e, et finit en a. Ses teintes régulières sont a, c, c c, a a. Ce mode est propre pour les choses pathétiques, religieuses et dévotes ; il a, selon Aristote, quelque chose de sévère et de menaçant ; d'autres disent qu'il est impétueux, emporté, tragique, et propre aux choses guerrières, qu'il emporte l'esprit et le met hors de soi.

VII. Le lydien a la quatrième espèce d'octave, qui est de F à f ; il se divise en G, et finit en F. Ses teintes régulières sont F, a, c, f ; étant transposé il est de b à bb ; il se divise en f, et finit en b b. Ses teintes régulières

sont b, d, f, b b. Ce mode est mêlé de gravité et de gaieté : il est propre pour les choses agréables ; d'autres l'appellent doux, humble et pitoyable. Platon rejetait la musique lydienne comme badine, folâtre et molle.

IX. Le mixolydien a la cinquième espèce d'octave, qui est de G à g ; il se divise en a, et finit en G. Ses teintes régulières sont G, b, d, g. Étant transposé de C à CC, il se divise en g et finit en C. Ce mode est propre aux sujets de trouble et de colère ; d'autres le font gai ; d'autres propre à exciter la tristesse, ayant quelque chose de la gravité du dorien.

XI. L'æolien a la sixième espèce d'octave a, a, a a ; il se divise en C et finit en a. Ses teintes régulières sont a, c, e, a a. Étant transposé de d à d d, il se divise en a et finit en d. Ses teintes régulières sont d, f, a, d d. Ce mode est propre pour exciter la dévotion, et est si pathétique qu'un excellent musicien, au rapport de Sermès, disait que s'il suivait son inclination il ne composerait que de ce mode ; d'autres disent qu'il est doux et merveilleusement agréable. Les tables qu'on peut consulter font voir la place de chacun de ces modes au monochrosme, et les différences qui sont entre eux pour le grave et l'aigu.

Au moyen de ce que les modes peuvent être transposés une quarte au-dessus, ou une quinte au-dessous de leur situation naturelle, ce qui est la même chose, ils prennent la forme d'un autre; ainsi l'ionien transposé prend la forme du lydien, le phrygien de l'œolien, etc.

Quand on divise les octaves mathématiquement, c'est-à-dire quand la 4 est sous la 5, elles produisent les modes plagaux, qui sont:

II. Le sous-ionien, qui a la cinquième espèce d'octave, qui est de Γ à G; il se divise et finit par C. Ses teintes régulières sont Γ , C, E, G. Étant transposé il est de C à C, et se divise et finit en F. Ses teintes régulières sont C, F, a, c. Il a les mêmes propriétés que son authentique; toutefois il n'est pas si gai, et il corrige la mollesse de l'ionien par un peu de gravité.

IV. Le sous-dorien a la sixième espèce d'octave de A à a; il se divise et finit en D. Ses teintes régulières sont A, D, F a. Étant transposé il est de D à d, et se divise et finit en G. Ses teintes régulières sont D, G, b, d. Ce mode est propre pour les choses tristes et sérieuses; il a une gravité sévère.

VI. Le sous-phrygien a la septième espèce d'octave, qui est de \beth à *; il se divise et finit en E. Ses teintes régulières sont \beth , E, G*.

Trans-

Transposé, il est de E à e, et se divise et finit en a. Ses teintes régulières sont E, à C e : il est propre pour les passions tristes et profondes, et aussi les pleurs, les supplications et les plaintes.

VIII. Le sous-lidien a la première espèce d'octave ; qui est de C à c ; il se divise et finit en F. Ses teintes régulières sont C, F, a, c. Transposé, il est de F à f, et se divise et finit en b. Ses teintes régulières sont F, b, d, f ; il est propre pour les choses pieuses ; aussi l'appelle-t-on ordinairement le mode pieux : il a souvent tiré les larmes de ceux qui ont senti ses effets.

X. Le sous-mixolidien a la seconde espèce d'octave, qui est de D à d ; il se divise et finit en G. Ses teintes sont D, G, *, d. Transposé, il est G à g, et se divise et finit en C. Ses teintes régulières sont G, c, e, g ; il est encore propre pour les sujets de dévotion, ayant une certaine gravité religieuse.

XII. Le sous-æolien a la troisième espèce d'octave, qui est de E à e ; il se divise et finit en a. Ses teintes régulières sont E, a, c, e. Transposé, il est de A à a, et se divise et finit en d. Ses teintes régulières sont A, d, f, a ; il est doux, agréable, et propre aux louanges de Dieu et des grands hommes.

K

Il faut consulter les tables des modes plagaux, qui se trouvent dans les élémens de musique de Dalembert. La transposition des modes plagaux se fait comme celle des authentiques, une quarte au-dessus du naturel, et alors le sous-mixolidien prend la forme du sous-ionien au naturel; le sous-œolien, du sous-dorien; le sous-ionien, du sous-lidien, etc.

Il faut, de même, consulter la table des modes plagaux transposés.

On trouve quelque différence parmi les musiciens pour les noms des modes; car, quelques-uns appellent l'octave qui est de \flat à $*$, mixolydienne; la lidienne, de C à c; la phrygienne, de D à d; la dorienne, de E à e,; la sous-lydienne, de F à f; la sous-phrygienne, de G à g, et la sous-dorienne, qui fait, disent-ils, le mode locrois, de A à a; mais la première application me semble mieux appuyée.

On voit que, quoiqu'il y ait sept espèces d'octaves, il n'y a que douze modes, parce que le sous-prhygien, qui est de \flat à $*$, ne peut être divisé harmoniquement, à cause du triton et sémi-diapente qui s'y rencontrent; et le lydien, qui est de F à f, ne peut être divisé arithmétiquement, à cause du $*$ qui le diviserait; que les modes impairs sont authentiques, et les pairs sont plagaux; que la finale

de chaque mode est la teinte la plus grave de sa quinte ; que les modes authentiques ont naturellement leur étendue jusqu'à l'octave par-dessus la finale, et les plagaux une quarte au-dessous et une quinte au-dessus ; que si les uns ou les autres montent ou descendent davantage, on les appelle abondans ou composés, et, au contraire, diminués, s'il n'ont pas cette étendue ; et quand ils l'ont juste on les appelle parfaits. Ils sont encore composés lorsqu'on les mêle les uns avec les autres, ce qui arrive assez souvent, et peut faire un bon effet.

Quoique les musiciens ne se servent aujourd'hui que de huit modes, qu'ils appellent les huit tons, il n'y en a toutefois aucun qui n'ait reconnu douze modes différens, puisque les trois espèces de la quarte et les quatre espèces de la quinte, se peuvent conjoindre en douze manières différentes et légitimes ; mais aussi est-il vrai que les douze modes des anciens se peuvent rapporter aux huit tons usités. Les 1.^{er} et 2.^e modes en C sol ut, se rapportent au 5.^e ton ; les 3 et 4.^e modes en D la ré, au 1.^{er} ton ; les 5.^e et 6.^e modes en E si mi, au 4.^e ton ; les 7.^e et 8.^e modes en F ut fa, au 6.^e ton ; les 9.^e et 10.^e modes en G ré sol, au 8.^e ton ; les 11.^e et 12.^e modes

148 PRINCIPES ABRÉGÉS

en A mi la, au 3.^e ton, comme on peut le voir dans les tables qui contiennent les teintes de chaque mode, dont les essentielles et les régulières sont marquées en bas : les autres nombres qui suivent ceux des modes, marquent les sept espèces d'octaves d'où naissent les douze modes.

DES MOUVEMENTS.

LES musiciens divisent leur art en harmonique et arithmétique, et disent que la musique harmonique considère les sons quant au grave, et quant à l'aigu, l'arithmétique, en tant qu'ils sont longs ou courts, et qu'ils gardent un certain ordre dans leurs mouvemens et dans leur durée, car tout ce qui se fait par le mouvement est sujet aux lois du temps, qui mesure tout.

On pourrait faire la même division de la chromatique, puisqu'après avoir considéré les couleurs, quant au clair et à l'obscur, qui font leur troisième dimension, elle les considère ensuite dans la première, qui est leur longueur; c'est-à-dire comme sujets au mouvemens de la lumière sur les objets qu'elle éclaire, lesquels étant disposés pour la recevoir en de certains espaces proportionnés, sont convenables au sujet que l'on traite, font faire aux couleurs, déjà consonnantes, le même effet que les sons produisent par leurs mouvemens accommodés aux modes dans lesquels ils seront composés, et en perfectionnent ainsi l'harmonie.

Celui-là ne serait donc pas un peintre parfait, qui ne saurait pas quel temps ou quel mouvement il faut donner aux couleurs qu'il as-

semble dans son tableau, ou qui ne pourrait pas juger si ceux qu'il leur donne sont bien appropriés à l'harmonie et aux effets qu'il veut produire; et ce serait en vain qu'il aurait mis toutes ses couleurs dans les plus parfaits intervalles harmoniques de clair et d'obscur, si leurs mouvemens n'y répondent: car, lorsqu'on dit, par exemple, que le mode ionien est gai de sa nature, celà ne veut dire autre chose qu'il est propre à représenter les sujets dans lesquels il y a de la gaieté, et si on lui donne des mouvemens qui répondent à la nature de son mode, puisqu'on peut le rendre aussi triste que le sous-phrygien, par la fréquente répétition du mi et du si, qui lui impriment un caractère de tristesse, et au contraire le rend gai si on lui donne des mouvemens prompts et allègres. C'est pourquoi Desermes dit fort bien que la nature des modes des anciens, avec lesquels ils ont fait de si belles choses et produit des effets si surprenans, dépendait plutôt des mouvemens réglés et accommodés à l'harmonie, que des autres choses qui en sont l'essence.

Le rithme des musiciens est un temps divisé en parties qui sont agréables à chanter, ou une multitude de parties de temps qui gardent une certaine proportion entre elles.

On pourrait dire la même chose pour expliquer ces mouvemens dont nous parlons, que c'est la lumière divisée en parties qui sont agréables à l'œil, ou une multitude de parties claires ou obscures, lesquelles gardent une certaine proportion entre elles.

Or, suivant ce que nous avons dit, que toutes les proportions ont le même principe, il faut conclure que la proportion de ces mouvemens de la lumière doit suivre les mêmes proportions de celles de l'harmonie; ensorte qu'on voie dans les espaces de lumière et d'ombre, des proportions doubles, triples, etc., sesquialtères, sesqui-tierces, sesqui-quartes, etc.

Quant à la suite ou progression de ces mouvemens, elle peut être par degrés disjoints ou conjoints, aussi-bien que celle des sons; on peut les appeler conjoints quand les espaces voisins de la lumière ou de l'ombre croissent ou diminuent par des intervalles prochains, et disjoints, quand ils décroissent ou diminuent par des intervalles éloignés, comme de quarte et de quinte.

Cela ne doit pas sembler étrange, puisque les mêmes auteurs que j'ai cités pour l'harmonie des couleurs, parlent tout de même de celle des lumières, et Commasse, entr'autres, dit qu'elles doivent être distribuées de telle

manière, que les corps étant disposés convenablement, elles y produisent cette harmonie si agréable aux yeux des personnes qui en connaissent l'artifice; et, en parlant de la manière d'éclairer des sept gouverneurs du temple de la peinture, il dit que celle de Gaudence était d'étendre la lumière par des espaces larges et réglés; celle de Mantegna était prompte et en petits espaces, mais gracieux, et très-harmonieux.

C'est de cette dimension des couleurs, et de ces mouvemens, dont l'académie de peinture a parlé si souvent, lorsqu'elle a remarqué cette belle conduite des lumières et des ombres dans les tableaux des plus excellens peintres modernes, comme, par exemple, du Titien, qui avait pour maxime de faire de grandes masses de jour et d'ombre; du Poussin, sur la guérison des deux aveugles, dont les lumières et les ombres ne sont pas répandues par petits morceaux, mais largement, etc. C'est aussi ce qu'en a dit Dufresnoy dans son poëme de la peinture. Enfin, tous ceux qui ont écrit de la peinture parlent de ce mouvement proportionné de la lumière, qui fait de la longueur des couleurs une des principales causes de leur harmonie.

Il ne faut plus que régler les mouvemens

pour les accommoder au mode dans lequel se rencontre le sujet qu'on veut représenter ; et , comme les musiciens se servent de mouvemens prompts et allègres pour représenter ou exciter la joie et la colère , de pesans et tardifs pour exciter à la tristesse , de mols et languissans pour les passions tendres et délicates , ainsi le peintre peut presser ou étendre plus ou moins sa lumière , la distribuer par de grandes masses ou par de plus petites , et leur donner différentes progressions , selon le sujet qu'il veut représenter et la passion qu'il veut exciter.

On pourrait ajouter ici quelque chose de la seconde dimension de la couleur que nous avons nommée largeur , laquelle se prend de leur force et fierté , ou de leur douceur et faiblesse , parce qu'elle suit naturellement la longueur , et tient le milieu entr'elle et la profondeur , dont elle aide et perfectionne l'harmonie ; car ce n'est pas assez de mettre les couleurs dans des intervalles harmoniques par rapport au clair-obscur , il faut encore reconnaître si elles doivent être employées dans l'harmonie avec toute leur force naturelle , ou si elles doivent être rompues et tempérées par d'autres qui diminuent de leur éclat. Il semble que c'est une première considération à avoir ; de sorte qu'ayant préva les couleurs desquelles on doit

se servir dans la composition , avant que d'en rechercher les intervalles harmoniques , on discernât si le mode du tableau demande de la fierté ou de la douceur , de la force ou de la faiblesse ; car ce serait une très-grande erreur de croire qu'on peut se conduire indifféremment dans ces deux extrémités.

Il est facile de se persuader que les couleurs peuvent avoir plus ou moins de largeur , et qu'il y en a de beaucoup plus fières les unes que les autres , soit que cela provienne des parties qui les composent , soit que ce soit la lumière qui colore diversement les corps sur lesquels tombent ses rayons , qui , s'y absorbant , absorbant diversement , produisent des effets plus ou moins réfractés , et fixent notre jugement à cet égard. Sans entrer dans cette discussion , et en prenant le parti de nous en tenir aux effets que nous ressentons à la vue des différens objets éclairés plus ou moins , on en peut conclure que , comme dans la musique , on exprime les différentes affections de l'ame par les diverses flexions de la voix , qui doit être forte et éclatante lorsqu'elle veut exprimer la colère , le désespoir , et d'autres passions violentes ; et au contraire douce , faible et languissante , lorsqu'elles prennent un caractère opposé ; de même le peintre se servira de couleurs plus

fières et plus larges lorsqu'il aura à représenter un combat ou quelques scènes d'horreur, que dans les sujets qui ne seraient que tristes et lugubres, et dont les couleurs seront éteintes et mortes.

C'est de cette largeur des couleurs qu'ont parlé divers auteurs qui ont écrit sur la peinture, quand ils ont employé les termes de lumière éclatante, fière, aigue, etc., ou faible, douce, suave et languissante, et auxquelles ils assimilent les couleurs qui ont, par leur essence, ces différens caractères, ainsi que nous l'avons déjà observé. Il est à propos, à l'appui de ces principes établis, et pour arriver à la perfection de l'harmonie chromatique, de se servir de la méthode qu'ont employé les excellens coloristes, en rompant leurs couleurs pour arriver à une réunion qui fait le charme de nos yeux, et nous conduisent délicieusement à des tons voisins, et qui, sans cet artifice, deviendraient trop contrastés ou trop opposés.

DE LA CHROMATIQUE-PRATIQUE.

LA chromatique-pratique, qui répond à la mélodie des musiciens, est l'art de composer et d'assembler harmoniquement les couleurs selon les diverses espèces, et leurs intervalles de clair et d'obscur, dans toutes sortes de sujets. C'est alors que le peintre doit bien examiner leur force réciproque, les consonnances ou dissonnances qu'elles ont entr'elles, par leur combinaisons, ce qu'il apprendra par le moyen d'un clavier chromatique qu'il se composera. Il doit aussi méditer les mouvemens et la progression qu'il doit employer dans toutes ses compositions ; enfin, connaître parfaitement la nature et les différences de chaque mode, afin de choisir celui qui sera le plus convenable à son sujet. Plusieurs grands peintres, pour éviter les distractions qu'ils pouvaient avoir dans la composition de leurs tableaux, avaient pris la peine de peindre leurs toiles en blanc et noir, afin d'avoir moins de difficultés dans les épanchemens de lumière et d'ombre qu'ils donnaient à leurs objets, et par là s'assuraient promptement de l'effet ; ils glaçaient légèrement leurs ombres, revenaient par des clairs fortement prononcés suivant leurs

plans, et atteignaient le but qu'ils se proposaient. Cette méthode a beaucoup nui à la conservation de beaucoup d'excellens ouvrages faits par cette pratique. Beaucoup se servaient de fonds imprimés en rouge-brun ; il y avait moins d'inconvénient pour la durée des couleurs, qu'il ne poussaient pas autant. Une autre méthode employée par d'excellens coloristes consistait à faire usage de fonds blancs en détrempe, parce qu'alors l'huile se mêlait avec le fond, et laissait la couleur pure et sans inconvénient de pousser, ayant un dessous qui n'occasionnait aucune fermentation, et ne pouvait altérer la couleur. Cette pratique, à la vérité, est très-gênante, parce que les effets d'un tableau sont lents à se manifester, et que le peintre, peu accoutumé à cette méthode, n'apperçoit pas assez vite les résultats des couleurs qu'il applique, et qui ne se font sentir qu'après que le tableau est, pour ainsi dire, fini ; mais c'est alors qu'un artiste, jaloux de sa réputation, doit avoir le courage de vaincre ces difficultés et ses dégoûts, et se persuader que son ambition sera récompensée par ce que le temps n'exercera point de ces ravages qui ont ruiné, et en quelque manière décomposé beaucoup d'excellens tableaux de maîtres. On pourrait particulièrement citer les

tableaux de Rubens, qui avait adopté cette méthode, et dont les ouvrages se sont maintenus à cet état de fraîcheur qu'ils ont conservé depuis deux siècles, sans altération et comme s'ils sortaient d'être faits. On pourrait cependant encore se servir d'une impression à l'huile en blanc mêlé d'un ton de rouge-brun, pour ôter l'éclat du blanc qui fatigue trop l'œil de l'artiste ; il acquerrait par là la faculté de ne pas perdre de vue la composition de son tableau, le mode qu'il a adopté, la force ou la douceur qu'il doit donner, les couleurs qui lui sont propres, les teintes qui servent de passage, comme les cadences dans l'harmonie, à d'autres teintes plus fortes ou à des lumières plus vives.

DE LA COMPOSITION DES COULEURS.

LES règles que les musiciens emploient dans la composition de leurs chants peuvent s'appliquer à la chromatique et emploi des couleurs.

1.° Et en commençant par l'une des consonnances parfaites, qui sont l'octave et la quinte, on peut dire qu'il faut que sur le devant du tableau, ou au principal endroit de l'histoire sur lequel on veut attirer l'œil du spectateur, les couleurs soient dans les consonnances les plus parfaites. Cette première règle en comprend une encore qui veut que l'on commence l'harmonie par les notes de la plus grande valeur, ce qui s'applique aussi à la chromatique, en disant qu'il faut mettre sur le devant du tableau les plus grandes masses de couleurs. L'une et l'autre partie s'accordent avec ce qu'en ont dit les auteurs qui ont traité de la peinture, en parlant de la lumière et des couleurs, dont il faut que l'éclat, la force et la beauté se rencontrent dans les endroits qui doivent être remarquables entre toutes les autres parties.

2.° Il faut finir par une consonnance parfaite; c'est-à-dire, en chromatique, qu'il faut qu'aux

extrémités du tableau, qui terminent pour ainsi dire l'harmonie des couleurs, ils y soient aussi en des consonnances parfaites ; or, par les extrémités du tableau, on peut étendre les deux bouts de sa largeur (sur-tout lorsqu'il se trouve des figures sur le devant), et même les lointains qui font l'extrémité selon sa profondeur, et sont ordinairement la dernière chose que l'on regarde.

La raison de cette règle et de la première, est, qu'on juge principalement de la perfection de l'harmonie par son commencement et par sa fin, qui doivent, par conséquent, être très-agréables ; c'est par là qu'on connaît le mode dans lequel l'harmonie est composée, ce qui ne se pourrait discerner si elle commençait ou finissait par des dissonnances ou des consonnances imparfaites : toutefois, s'il se trouvait, dans ce cas, trois ou quatre couleurs différentes à accorder, comme il peut arriver dans les grandes compositions, on pourrait y mêler quelqu'une des consonnances imparfaites.

3.^o Il ne faut pas que deux consonnances parfaites, comme deux octaves ou deux quintes de diverses espèces, c'est-à-dire en différens degrés de clair-obscur, se suivent immédiatement ; cette règle a le même fondement pour la chromatique que pour la musique, et s'étend généralement

généralement à toutes les parties de la peinture, en recommandant d'observer une grande variété dans la disposition des figures, dans leurs proportions, dans les mouvemens, les contours, les ornemens et les couleurs : c'est pourquoi aucun des écrivains ne l'a omise ; et, en effet, la nature nous montre cette agréable variété dans tous ses ouvrages, et l'esprit la demande dans tous ceux de l'art, comme si celle qu'il voit dans ceux de la nature l'avait accoutumé au plaisir qu'il en reçoit.

De même donc que la musique, encore que l'octave et la quinte soient deux excellens accords, on défend de les répéter immédiatement, parce qu'elles ne font pas de variété ; ainsi, dans la chromatique, deux couleurs ne doivent point se suivre dans la même consonnance parfaite pour la même raison.

4.° Deux consonnances parfaites ou imparfaites peuvent être mises immédiatement l'une après l'autre, pourvu qu'elles aient différentes raisons, c'est-à-dire de majeur et mineur, car le semi-ton faisant de la variété dans l'harmonie, elle en devient plus parfaite.

Il faut ainsi mettre entre les couleurs une judicieuse variété d'accords, pour en rendre l'harmonie plus belle et plus précieuse ; c'est pourquoi il ne faut pas même que deux con-

L

sonnances imparfaites, comme deux, trois, ou six majeures ou mineures, se trouvent immédiatement si elles procèdent par mouvemens semblables, c'est-à-dire, si elles montent toutes deux vers le clair ou descendent ensemble à l'obscur, encore qu'elles passent en différens degrés.

Il faut éviter les unissons dans l'harmonie de peu de parties, parce qu'ils ne font pas de variété, et rendent l'harmonie insipide; et que cette égalité de lumières, de couleurs et d'ombres, est contraire à l'harmonie. Toutefois, comme dans la musique on ne peut faire chanter de voix à l'unisson dans les grandes compositions, quand il est nécessaire pour faire une agréable modulation, de même on peut en chromatique mettre des couleurs dans le même intervalle de clair-obscur, quand on le juge à propos pour rendre l'harmonie plus douce et plus agréable.

5.° Il faut observer, autant qu'il se peut, que les parties procèdent par mouvemens contraires; c'est-à-dire que si l'une monte vers le clair, l'autre descende vers l'obscur.

6.° Cette règle est encore une conclusion tirée du principe de la variété, si recommandée dans la peinture, aussi-bien que dans la musique.

Il faut éviter les mouvemens disjoints à toutes

les parties ensemble, mais il faut qu'elles procèdent par mouvemens semblables, parce que plus les intervalles sont conjoints, plus ils sont naturels; nous voyons cela dans la nature, qui ne passe jamais d'une extrémité à l'autre sans quelque milieu tempéré du mélange des deux contraires; d'ailleurs les mouvemens disjoints rompent, pour ainsi dire, l'harmonie, et lui ôtent la liaison et la suite qui la rendent agréable.

Cette règle est de si grande importance, que Léonard de Vinci la répète plusieurs fois, ainsi que Dufresnoi, en trois ou quatre endroits de son poëme.

On voit la même chose répétée plusieurs fois dans les conférences de l'académie, dans les tables de Tetelin, et dans tous les écrivains sur la peinture; néanmoins il peut se rencontrer des sujets qui demandent des couleurs fières et des intervalles éloignés ou disjoints: alors il faut y apporter une grande considération pour ne pas aller à l'excès.

7.^o Toute partie supérieure doit procéder plus souvent par degrés conjoints, ou par petits intervalles, que par les grands; mais les basses doivent plus souvent procéder par grands intervalles que par les petits. Cette règle peut encore s'étendre à la longueur des sons, qui doit être plus grande à la partie basse qu'aux parties

supérieures ; l'une et l'autre partie conviennent fort bien à la chromatique, en disant que les parties largement et fortement éclairées ne doivent jamais, comme les dessus dans la musique, être traversées de fortes ombres, mais descendre insensiblement par les demi-teintes dans les ombres larges et étendues, lesquelles souffrent plutôt dans quelques circonstances quelques jours échappés. C'est ce qu'ont observé tous les autres auteurs et savans artistes qui en ont parlé. Quant à l'autre partie, qui concerne la longueur des couleurs, on peut dire que, de même que les basses dans la musique doivent procéder par des mouvemens plus longs et plus graves, ainsi dans la chromatique les ombres doivent être plus étendues que les jours, et formées comme des groupes et des masses qui servent de repos à la vue.

On voit ces exemples dans les ouvrages des savans peintres, dans lesquels les parties qui reçoivent de la lumière sont quelquefois couvertes de draperies légères qui forment de petits plis, lesquels imitent le dessus de la musique ; mais dans les ombres, les plis sont plus grands et plus amples, imitant ainsi le repos et la gravité des basses.

8.° Quand on passe d'une consonnance à une autre, il faut que ce soit par la plus proche.

afin d'éviter les mouvemens éloignés, et rendre l'harmonie plus suave et plus agréable. Tous nos auteurs ont encore fait cette remarque sur les ouvrages des plus grands peintres. Dufresnoy, particulièrement, dit que les Vénitiens, entr'autres, ont eu soin d'observer cette règle en introduisant dans leurs ouvrages des parties largement et fortement exprimées.

9.º Il faut éviter de placer auprès de deux couleurs consonnantes, des couleurs qui ne seraient pas consonnantes avec l'une des deux; car, quoi qu'elles le fussent avec une, la proximité ferait un mauvais effet et gâterait l'harmonie. Cette règle est encore plus nécessaire dans la peinture que dans la musique, parce que dans celle-ci les sons s'évanouissent à mesure qu'ils sont chantés, et ne laissent dans l'imagination qu'une impression confuse, dans laquelle peu de personnes savent remarquer ces mauvaises relations de triton, de fausse quinte, d'octave diminuée ou superflue; mais en celles-là les couleurs demeurent toujours devant les yeux dans le même ordre, et laissent ainsi, toujours à l'esprit, la liberté d'examiner toutes les parties de leur harmonie, qui doivent être toujours successives.

C'est pourquoi il faut éviter dans presque toutes les couleurs qui la composent, les moindres

dres dissonances , si elles ne sont placées avec tant d'art et de circonspection que , bien loin d'en rendre l'harmonie , elles l'augmentent en la rendant plus agréable.

10.° Il ne faut pas s'arrêter trop long-temps sur les teintes basses , ou sur les hautes du mode , afin que les parties , touchant aussi celles du milieu , l'harmonie en soit plus suave. Cette règle n'est pas opposée à celle de la peinture , qui prescrit de faire de grandes masses de lumières et d'ombres ; au contraire , elle l'explique et la rend plus claire , en avertissant d'éviter l'une et l'autre extrémité , soit en faisant des jours si larges et si fiers qu'ils ne laissent presque point d'ombres , soit en étendant si fort les ombres que les jours en fussent offusqués ; c'est pourquoi il est nécessaire de dispenser si bien la lumière , qu'après avoir éclairé fortement les principales figures du sujet , elle se répande doucement sur les autres , et forme successivement des espaces de jour et d'ombre proportionnés à chaque corps , et à la place qu'il tient dans la composition et dans la liaison du tout ensemble ; et de même que dans le dessin on place quelquefois des objets moins agréables près de ceux desquels on veut relever la beauté , de même dans la chromatique on peut placer des dissonances à propos , mais

Il faut que ce ne soit que dans de grandes compositions, et qu'elles y soient placées entre quelques connaissances, et en petite quantité. C'est ce qui a été observé dans le tableau de Véronèse, représentant les noces de Cana, où, pour faire remarquer au milieu d'une assemblée considérable Jesus-Christ, il l'a revêtu d'une tunique rouge-vif et tranchant, au milieu des groupes harmonieux qui sont dans son tableau.

Quant à ce qui regarde les mouvemens ou la suite des espaces de lumière et d'ombre, plusieurs de ces règles y conviennent, et l'on doit généralement observer de n'en pas mettre de trop petits de l'une auprès des grandes de l'autre; ni encore des espaces égaux immédiatement voisins, ce qui ressemble aux unissons ou aux répétitions de la même consonnance; mais il faut imiter la progression de l'harmonie, et sur-tout avoir égard à la nature du sujet: car comme il s'en rencontre quelquefois qui demandent des mouvemens disjoints en l'harmonie, on peut aussi y observer la même chose en ce qui regarde le rithme.

C'est principalement dans les tableaux de peu de figures, que le peintre doit être exact à l'observation de ces règles; car alors l'esprit étant moins distrait par le peu de diversité

des couleurs, apperçoit les moindres défauts qui, peut-être, ne paraîtraient pas dans une grande composition. En cela, on peut comparer les tableaux de peu de figures aux compositions de musique qui se chantent à deux ou trois voix, dans lesquelles il y a moins de liberté d'user des licences qui sont permises dans les compositions de plusieurs parties, et qui s'adaptent fort bien aux tableaux de plusieurs figures, dans lesquels l'esprit ayant plus de choses à considérer, il reçoit une si grande multitude d'idées, qu'il passe facilement par-dessus les dissonnances qu'il y rencontre, et qui, par la manière dont elles sont placées, relèvent et font mieux sentir la douceur et la perfection des consonnances.

Je me suis un peu plus étendu sur cette partie essentielle de la peinture, parce que, dans les traités qui sont entre les mains de tout le monde, leurs auteurs n'en ont parlé que comme en passant et en glissant dessus. En me résumant donc sur les principes que j'ai exposés, je pense qu'il est des plus utiles de se composer un clavier chromatique, afin de pouvoir reconnaître du premier coup-d'œil les couleurs qui sont sympatiques entre elles, comme celles qui sont antipatiques; ainsi, si on joignait le vert avec le rouge, ils feraient

une dissonnance insupportable ; par conséquent leur mélange ferait un ton faux. Il n'en serait pas de même du jaune, du bleu, de la laque, qui font accord ensemble, et peuvent être employés en tout ou en partie dans le mode ionien, qui est gai, ainsi que l'éolien ; et successivement les autres modes, en raison de leur essence, seront composés de couleurs plus ou moins graves ou plus ou moins profondes ; c'est à l'artiste intelligent de se conduire de manière à imiter la nature avec grace, et recueillir les avis de tous les hommes sur qui la peinture fait des sensations agréables. Je conviens qu'il s'en trouve qui veulent faire les entendus, en se prévalant d'une observation juste qu'ils auront faite, veulent entrer, ainsi que le fit le cordonnier d'Apelle, dans de nouvelles critiques sur des objets qu'ils ne comprennent ou ne sentent pas ; mais alors il faut simplement s'arrêter à ce qu'ils ont trouvé de répréhensible. De cette manière, et en recueillant de côté et d'autre les avis des gens instruits, et ce qu'en ont écrit les bons auteurs, il se fera, pour ainsi dire, un magasin d'où il tirera tout ce qui lui sera nécessaire pour arriver à la perfection de cet art agréable et intéressant.

COMPOSITION, INVENTION.

TROISIÈME PARTIE.

ON s'étonnera peut-être de ce que je n'ai pas commencé à parler de cette partie de la peinture, ainsi que l'a observé M. Depiles, ou comme M. Dandré-Bardon, qui la fait précéder le coloris ; mais j'ai pensé qu'il n'était pas plus présumable qu'on pût composer un tableau sans connaître les principes du dessin et du coloris, qu'il le serait qu'un étranger qui viendrait en France pour en apprendre la langue, voulût débiter par faire des vers français ; d'un autre côté, les génies propres à se distinguer dans quelque art que ce soit, ne peuvent y parvenir qu'autant qu'ils possèdent les parties ou connaissances qui en constituent l'essence : c'est alors que sûrs de leurs principes, ils peuvent se livrer à toutes leurs pensées, et les exprimer sur la toile de la manière la plus convenable à leur sujet. Quelque don cependant qu'ils aient reçu de la nature, ils doivent observer dans toutes les circonstances, la vraisemblance, le costume, et faire un choix convenable de tous les objets qui doivent entrer dans la composition d'un

tableau : c'est de leur goût et de leur jugement, aidés de la lecture des meilleurs auteurs en tout genre, qu'ils doivent attendre la réussite de leurs ouvrages.

A cet effet, il est nécessaire à un peintre de connaître les sources où il peut puiser et augmenter ses idées. L'ancien et le nouveau Testament lui fourniront des sujets sublimes et propres à inspirer la piété ; Homère, Virgile, Plutarque, le Tasse, Milton, viendront à son secours, pour traiter avec majesté les sujets héroïques ; les métamorphoses d'Ovide ; l'iconologie, ou la connaissance des attributs que les payens donnaient à leurs dieux ou déesses, aux demi-dieux, aux vertus et aux vices, lui seront nécessaires pour les sujets allégoriques ; Anacréon, Horace, les églogues de Virgile, et de nos jours Chaulieu, Gresset, Pope, Tompson, et autres, lui en inspireront de gais et de champêtres. Enfin, par la lecture des bons auteurs, tant poètes qu'historiens, il nourrira son esprit, il se fortifiera le jugement, et se mettra à portée de tracer judicieusement sur la toile les faits historiques qu'il voudra représenter, et, par des idées ingénieuses et relatives, les indiquera au premier coup-d'œil. C'est ainsi que Dandré-Bardon, entr'autres exemples, rapporte que le Poussin, pour exprimer la

maladie dont furent punis les Philistins, a représenté, non - seulement les rats qui leur furent envoyés, mais encore l'idole de Dagon dans le temple d'Azor, renversée au pied de l'Arche.

L'examen des ouvrages des bons maîtres, fait connaître combien il est souvent essentiel d'avoir recours à ce stratagème, pour déterminer sur-le-champ le spectateur à reconnaître le sujet qui se présente à ses yeux. En voulant m'étendre davantage sur l'invention, qui fait la première partie de la composition, je ne pourrais que retracer des exemples et des préceptes que fournissent abondamment MM. Félibien, Depiles, Dufresnoy, etc., que j'exhorte les artistes à se procurer pour les méditer, et profiter de leurs réflexions à ce sujet. Quant à la composition, qui se trouve intimement liée avec l'invention, et qui est propre à faire valoir les talens de l'artiste, je m'y arrêterai davantage, et tâcherai de faire voir que c'est souvent de l'ordre et de l'arrangement qu'elle exige, que dépend le succès d'un ouvrage.

DISPOSITION.

DISPOSER un sujet quelconque, n'est autre chose que mettre par ordre les idées qu'il peut nous occasionner, et l'exprimer nettement ; tous les genres de peinture sont soumis à cette loi. L'histoire, le paysage, le portrait, exigent une économie pittoresque, un style relatif à chacun de ces genres ; l'histoire sur-tout, abondante en événemens de toutes espèces, fournit aux peintres les moyens d'exercer leur génie. Veulent-ils représenter quelques batailles particulières ? Qu'ils jettent les yeux sur celles de Raphaël, Rubens, Lebrun ; qu'ils examinent la conduite qu'ils ont tenue. Dans le tableau de la victoire que Constantin remporta sur l'empereur Maxence, Raphaël fait voir le premier couronné au milieu de ses troupes, qui poursuivent celles de l'ennemi. On voit à une des extrémités du tableau, Maxence renversé de dessus son cheval, sa couronne tombée près de lui ; la richesse de ses habillemens annonce sa dignité. On ne peut méconnaître le vainqueur, qui est entouré de plusieurs soldats qui portent l'oriflamme que Constantin avait choisie pour l'enseigne de son armée ; un groupe d'anges armés et soutenus dans les

airs, semblent combattre avec lui, et préparer la défaite générale des troupes de l'empereur payen. Dans le désordre qu'occasionne nécessairement une bataille, Raphaël réveille l'attention du spectateur, en faisant paraître sur le devant du tableau quelques combats particuliers ; la fureur, le courage, se manifestent sur le visage de chacun de ces guerriers ; les chevaux animés semblent aussi ne respirer que le carnage ; quelques-uns sont renversés et entraînent avec eux leurs cavaliers, que d'autres soldats plus tranquilles retirent de dessous eux, pour leur donner du secours.

Quels mouvemens, quelles variétés d'événemens Rubens n'a-t-il point exprimés dans sa bataille des Grecs contre les Amazones. Le fort de l'action se passe sur le pont de Troie ; un champ de bataille d'aussi peu d'étendue offre nécessairement un spectacle qui fait frémir. Les Amazones, comme les Grecs, sont culbutés de dessus leurs chevaux, qui, se trouvant entraînés de différentes manières dans le fleuve qui coule au bas, attirent avec eux leurs cavaliers de l'un et l'autre sexe, qui même en tombant cherchent à venger leur mort prochaine et inévitable. Des cadavres de femmes exposés sur le bord du fleuve, plusieurs flottant sur les eaux, d'autres femmes enfin ayant à combattre

La fureur du soldat et des flots, inspirent un sentiment d'horreur mêlé de compassion pour un sexe plus propre à plaire qu'à combattre. Qu'on jette les yeux sur les batailles d'Alexandre, par Lebrun ; quels détails, quelles beautés ne s'y rencontrent point ! avec quel soin ce savant artiste n'a-t-il pas cherché à nous transporter dans ce siècle illustré par la naissance des plus grands hommes en tout genre ! avec quelle fidélité n'a-t-il pas observé le costume du temps ! On voit par l'architecture dont sont décorées les portes de Babylone, à quel point cet art était porté. Les sculptures du chariot d'Alexandre, qui fait son entrée triomphante, paraissent être faites par les plus célèbres artistes ; les boucliers, les casques, sont également ornés de leurs ouvrages ; la richesse et la variété des habillemens annoncent les différens ordres de soldats qui composaient les armées. La beauté du dessin, l'expression qui se manifeste sur le visage des combattans ; la fureur, la crainte, la douleur dont ils sont affectés forment des contrastes intéressans et des scènes différentes de tous les côtés. C'est par l'heureuse disposition des figures et des groupes qu'ont introduits dans leurs tableaux ces divins artistes, qu'ils ont fait valoir leurs ouvrages ; c'est par de savantes oppositions,

des contrastes frappans, des attitudes fières et terribles, qui ont fixé l'admiration des vrais connaisseurs. Des sujets plus simples, plus sublimes, se présentent-ils à exécuter, une autre marche, un autre style doivent être employés. Qu'on considère la transfiguration de Raphaël, chef-d'œuvre de ce peintre, surnommé le divin, on verra avec quelle dignité Jesus-Christ, élevé au-dessus de la montagne, se trouve environné d'une gloire resplandissante entre Moïse et Élie, qui tous les deux également élevés dans l'air donnent, par leurs attitudes, des marques de leur adoration. Les Apôtres sur le haut de la montagne sont renversés ou prosternés; il se cachent le visage, ne pouvant soutenir l'éclat de cette lumière céleste qui entoure le Sauveur du genre humain.

Pour remplir le bas du tableau par une pensée ingénieuse, le peintre a profité de ce moment de gloire du Sauveur, pour faire opérer le miracle qu'il fit par la guérison d'un démoniaque qui, par la contraction de ses membres et des muscles de son visage, décompose en quelque manière toutes les parties de son corps. Un homme sur le visage duquel est peinte la frayeur cherche à en modérer les mouvemens; plusieurs groupes divisés annoncent de différentes manières l'admiration que leur occasionne

sionne cet événement. Avec quelle sublime simplicité ce même peintre a-t-il composé son tableau de la Sainte Famille ! C'est particulièrement dans l'ordre et la distribution des lumières répandues inégalement sur les figures qui entrent dans ce sujet, qu'il a mis en usage un des préceptes les plus essentiels de la peinture, et que recommande de pratiquer Dufresnoy, qui compare, ainsi que le faisait le Titien, les groupes des figures à une grappe de raisin, dont les grains les plus élevés reçoivent la lumière la plus piquante, et l'ombre la plus forte ; et au contraire ceux qui leur sont subordonnés en reçoivent une moins vive, et des ombres plus vagues et plus sourdes. Sur le premier plan du tableau, on voit la Sainte Vierge qui, les genoux à demi-ployés, reçoit dans ses bras son fils qui s'avance vers elle. La lumière principale est répandue sur ce divin enfant, qui paraît la communiquer à toutes les figures qui sont autour de lui. Sur la gauche du tableau on voit Sainte Elisabeth occupée à faire joindre les mains à son fils, et lui faire connaître la soumission qu'il doit à cet enfant précieux. Du même côté, et au-dessus de Sainte Élisabeth, sont deux Anges, dont un dans l'éloignement, et les mains sur la poitrine, regarde l'autre qui s'avance et

M

allonge les bras au-dessus de toutes les figures pour répandre des fleurs qu'il a dans ses mains. Sur la droite on voit Saint Joseph dans le fond et médiocrement éclairé, qui, le coude appuyé sur une table, et le visage porté sur sa main, semble méditer sur cette scène nouvelle et intéressante. Qui ne serait effectivement touché de la grace, de la noblesse et de la beauté du visage de la Sainte Vierge, qui reçoit avec une tendresse mêlée de joie et de respect son cher fils ; de l'acte d'adoration du fils de Sainte Élisabeth, et des hommages que lui rendent les deux Anges qui se trouvent participer à cette scène. A cette composition simple et sublime, Raphaël a joint cette pureté de dessin, ces belles formes, ce goût de draperies qu'une étude constante de l'antique lui avait acquis, et qui attire et fixe avec admiration le spectateur.

Dans un genre différent et non moins intéressant, Rubens a représenté une descente de croix qui se voit à Anvers (*), et a choisi le moment de la nuit où les trois Maries, Joseph d'Arimathie et les Apôtres, sont occupés à descendre le corps de leur Maître ; et pour le faire avec plus de facilité, et ne point

(*) Le tableau de la transfiguration de Raphaël, ci-dessus décrit, est maintenant au Musée à Paris, ainsi que la descente de croix de Rubens qui était à Notre-Dame d'Anvers. Ces deux tableaux sont considérés comme leur chef-d'œuvre.

occasionner le moindre accident, les Apôtres se sont servi d'un drap blanc qui est étendu le long de la croix et dessous le corps du Seigneur. C'est de la réflexion de ce drap que Rubens a tiré toutes les lumières qui se répandent sur les figures, et se distribuent par échos sur les têtes des trois Maries qui sont au bas de la croix. Toutes ces figures, au nombre de neuf, ne forment qu'un groupe et un ensemble qui, par l'obscurité des draperies, annoncent l'instant de cet événement. Dans ce tableau, où la douleur des trois Maries est exprimée de la manière la plus touchante, Rubens a mis sur le devant du tableau les couleurs les plus claires. Marie-Madeleine est vêtue d'une draperie verdâtre, dont les lumières piquantes, vives, et tirant sur le jaune, la font tenir sur le premier plan. Les draperies des deux autres, dont l'une est brune-rougeâtre, l'autre bleue-verdâtre foncée, servent de fond à celle de la première. Sur la gauche est Saint Jean dans une attitude pénible, et qui soutient tout le poids du corps de notre Seigneur, tandis que deux Apôtres au haut de la croix, l'un avec les dents, l'autre avec une main, tiennent le drap sur lequel coule et est conduit des autres mains le corps du Sauveur. La draperie de Saint Jean est d'un rouge vif. Cette couleur, qui reçoit le plus de réfrac-

tion de lumière, est cependant subordonnée à celle de Marie-Madeleine, parce que le peu de lumière dont Rubens l'a rehaussée la fait tenir en arrière et sur un plan subordonné à cette première figure. On voit derrière Saint Jean un des Apôtres vêtu d'une draperie violette très-brune qui descend de l'échelle. En haut, et de chaque côté de la croix, sont les deux figures qui laissent aller le corps de notre Seigneur, et vêtues de draperies brunes, dont celle à gauche est jaune foncé et plus claire. Enfin entre l'une de ces figures, et du côté droit, un peu au-dessus de la mère de Jesus-Christ, sur le visage de laquelle est peinte la plus profonde douleur, on voit Joseph d'Arimathie vêtu d'une riche draperie brodée et rougeâtre, qui aide et soutient dessous l'épaule ce même corps que viennent de recevoir Saint Jean et les trois Maries.

Veut-on traiter des sujets plus gracieux ? Que l'on consulte la méthode dont se sont servi l'Albane, le Guide, etc. : un pinceau tendre et délicat, un choix de draperies légères et brillantes, dont ils ont vêtu leurs figures, annoncent, du premier coup-d'œil, la gaieté qu'ils ont voulu répandre. Quels agrémens ce dernier n'a-t-il pas répandus dans la toilette de Vénus, à laquelle assistent les Graces et l'Amour ! Des

carneations fraîches, un pinceau léger et coulant, une touche gracieuse et spirituelle, un dessin correct, des têtes admirables, concourent à égayer et rendre ce sujet des plus agréables et des plus intéressans. C'est de cette manière que seront traitées les noces de Psyché, les amours de Vénus et d'Adonis, ceux de Diane et d'Endymion.

S'agit-il de représenter des sujets allégoriques? Il faut faire un choix judicieux des figures symboliques que l'on voudra admettre dans la composition de son tableau, et éviter d'admettre dans les sujets sacrés des allégories profanes. De même que les anciens payens ont divinisé les vertus, les vices et autres sentimens, de même on a personnifié dans la religion les vertus chrétiennes et les crimes à qui on a donné des attributs. Ces symboles peuvent être admis dans les traits sacrés de l'histoire. Dans les sujets ordinaires, on peut admettre des figures symboliques et fabuleuses, ainsi que l'a pratiqué Rubens dans ses tableaux de la Galerie du Luxembourg, et dont Dandré-Bardon a donné une agréable et savante interprétation, d'autant plus intéressante qu'il y fait reconnaître l'intelligence et la manœuvre que ce peintre a mises en usage pour opérer cette magie de couleurs, et ces oppositions

de lumières et d'ombres qu'il a répandues dans cette magnifique collection.

Dans les allégories simples, on doit exposer, par le moyen des figures symboliques et d'une manière sensible, le sujet du tableau. C'est dans ce genre que Rubens a traité le Temple et le Jardin de l'Amour. Tout, dans ce tableau, annonce le pouvoir de ce petit Dieu. Un groupe de figures de différens sexes, et situé au milieu du tableau, est occupé à exécuter un concert : un enfant tient un livre et bat la mesure. L'impression la plus douce se manifeste sur le visage de chacun de ces acteurs, dont l'intention est réveillée par un événement qu'occasionne un autre enfant qui est venu se placer sur les genoux d'une des Dames dont la beauté justifie le choix qu'il a fait. Un homme veut le déplacer, mais il en est empêché par une autre Dame qui le fait tomber, et par sa chute fait sourire l'enfant malin. Une autre Dame encore jalouse de cette préférence accordée par l'enfant, vient l'agacer et cherche à s'en venger. Une quatrième, sur le visage de laquelle l'indifférence est peinte, veut en vain résister au pouvoir de l'Amour qui s'approche d'elle et lui lance un de ces traits. Plusieurs autres groupes de figures qui se sont séparées du concert, ont des entretiens particuliers, et par leurs regards séduisans,

expriment les sentimens de l'Amour, qui les anime, et qui, du haut des airs, décoche sur une des Dames qui écoute avec assez d'indifférence les protestations du cavalier qui est auprès d'elle, un trait qu'il vient de tremper dans la fontaine mystérieuse du bonheur qu'on apperçoit sur la gauche, et sur laquelle on voit une Vénus debout, du sein de laquelle découlent deux sources qui tombent dans un bassin. Un enfant recueille cette eau et la fait voir; un autre la boit avec empressement. Un paon, symbole de l'orgueil, vient boire à cette fontaine, et fait voir que tout cède au pouvoir de l'Amour. Deux Amours se voient au haut du tableau; l'un prend le chemin d'une caverne obscure, et par le doigt qu'il met sur sa bouche, annonce le mystère qui règne dans cet asyle; un autre cueille les fleurs d'un rosier qui se trouve à l'entrée, et a des ailes de papillon, symbole de l'inconstance. Au bas de la fontaine on voit Rubens revenant de la chasse, qui, surpris de ce spectacle, interroge une Dame, qui, occupée elle-même, ne lui fait aucune réponse; une autre paraît disposée à le satisfaire, et à lui rendre compte de ce qu'il voit. Au milieu du tableau paraît un Amour qui descend du haut des airs un flambeau à la main. Dans le fond, sur la

droite, on voit un portique qui annonce le Palais de l'Amour, aux deux côtés duquel sont deux Termes; et parmi les ornemens dont il est enrichi, on voit deux aigles liées avec des fleurs, emblème du pouvoir de l'Amour : un superbe paysage et lointain terminent ce tableau.

Par une allégorie aussi ingénieuse qu'agréable, le Poussin a dépeint les différens états de la vie humaine : quatre femmes se donnant la main exécutent une danse au son d'une lyre touchée par le Temps; l'une désigne le Plaisir, une autre la Richesse, une autre la Pauvreté; une autre le Travail. Le Plaisir est couronné d'une guirlande de fleurs; la Richesse est vêtue d'habillemens précieux, sur lesquels éclatent l'Or et les perles; la Pauvreté, demi-nue, est couronnée de feuilles sèches; le Travail, accablé, semble se remuer difficilement, et, regardant tristement la Richesse, paraît implorer son secours. Un petit enfant, assis au bas du Temps, tient une horloge de sable; un autre enfant, à l'autre bout du tableau, joue avec des bouteilles de savon, emblème du peu de durée de la vie; un Terme à double face, placé plus haut, représente le passé et l'avenir; au haut et au milieu du tableau paraît dans le ciel le Soleil, qui, précédé de l'Aurore et suivi des Heures, par son cours continuel, annonce l'écoulement de la vie.

Par les exemples que je viens de donner pour la composition et disposition des sujets qu'on se propose de traiter, il est aisé de voir que dans les grands morceaux d'histoire, soit simples, soit allégoriques, il n'y a rien de plus avantageux que de disposer par groupes les figures qui entrent dans un tableau; de faire contraster ces groupes les uns et les autres, même les figures qui forment chacun de ces groupes. Le Poussin, le Tintoret, Paul Véronèse, et d'autres peintres, en connaissaient tellement l'importance, qu'ils modelaient les figures de leurs sujets, les disposaient ensuite, et choisissaient l'aspect le plus avantageux, soit pour les oppositions d'un groupe à un autre, soit pour le choix qu'ils voulaient faire d'une distribution de lumières et d'ombres la plus avantageuse, et diagonalement exprimée, en faisant toujours exprimer par des exagérations savantes le principal groupe où doit se trouver le héros, et afin d'attirer l'œil et l'attention du spectateur. Les autres groupes qui seront subordonnés, soit par leur obscurité ou enfoncement, soit par des beautés inférieures, serviront à faire valoir le groupe capital. Les uns ou les autres doivent avoir une expression convenable au principal sujet. Quelques nuances différentes des senti-

mens analogues procureront une variété agréable, et formeront des oppositions de caractères qui sont dans la nature. Dans la Rébecca de Coypel, les filles qui se trouvent avec elle sont affectées de différens sentimens ; les unes sont dans l'étonnement, les autres dans l'admiration ; d'autres paraissent s'éloigner d'un spectacle qui les humilie ; d'autres, enfin, paraissent prendre plaisir à la préférence qu'Éliézer lui donne sur toutes ses compagnes.

E X P R E S S I O N .

LES caractères différens demandent , comme je l'ai observé , une étude particulière formée sur les dessins et conférences qu'en a donnés le Brun ; mais ils paraissent ici tellement liés , quoique leur connaissance soit du ressort du dessin , que je ne puis me dispenser de donner les moyens d'exprimer plusieurs genres de passions dont on peut avoir besoin , et je suivrai à cet effet l'ordre qu'y a mis Dandré-Bardon.

Il divise les passions en quatre principales , savoir : les passions tranquilles , les passions agréables , les passions tristes et douloureuses , les passions violentes et terribles. Les premières ne changent et n'altèrent point les parties du visage ; les passions agréables font élever les parties du visage vers le cerveau ; les passions tristes laissent les muscles du visage dans une inaction qui en émousse la vivacité ; les douloureuses tourmentent l'action des sourcils ; les passions violentes et terribles font incliner les parties de la face et les affaissent du côté du cœur. Dans les passions douces le sourcil s'élève sans violence ; dans les plus féroces , il s'incline forcément. Si le sourcil s'élève par son milieu , il marque les sentimens agréables ;

s'il élève sa pointe vers le front, il désigne la tristesse et la douleur ; alors son milieu est tellement abaissé qu'il cache souvent une partie de la prunelle. Dans l'admiration l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire, le sourcil un peu plus élevé, la bouche entr'ouverte : les autres membres peuvent concourir à cette expression, et à cet effet les bras se rapprocheront du corps, les mains seront ouvertes, et les pieds seront serrés dans une même attitude. Cet exemple se manifeste dans quelques figures du tableau de la Transfiguration. Dans le désir, la figure se panche en arrière, ses mains sont groupées sur son sein, sa tête et ses regards sont fixés vers l'objet de ses vœux. Dans la colère le front est uni, et se fronce dans les parties où les muscles sont en contraction ; le sourcil s'abaisse dans le milieu, et se relève en pointe du côté de la racine, et, en se pressant, forme des plis de chair qui s'unissent à ceux du front ; la prunelle étincelante se cache en partie sous les paupières enflées, les narines s'élèvent, la pointe du nez se porte en bas, les muscles, les tendons, les veines du visage, se gonflent à l'excès ; la bouche, moins ouverte du milieu, le sera des côtés et quarrément : la lèvre supérieure sera plus grosse et plus renversée que l'inférieure. Le

mépris s'exprime par une figure qui se retire en arrière et présente les bras avec dessein de repousser l'objet de son mépris. La frayeur s'exprime par une figure qui se panché fortement en arrière, ses bras se roidissent en avant, les mains sont ouvertes, les doigts écartés. Le désespoir se caractérise par un homme qui s'arrache les cheveux, se mord le poing, et fuit avec précipitation. Le coloris contribue de son côté à l'expression de ces mêmes passions. Des lumières vives, des demi-teintes suaves, des ombres tendres, de beaux réflets, sont propres à exprimer les passions agréables; des lumières aigues, des masses obscures autour des yeux, des ombres fières aux côtés de la tête, les muscles et les os fortement prononcés, porteront l'empreinte de la férocité.

Je crois devoir ajouter au détail des passions ci-dessus décrites, des remarques extraites de Félibien. Ce qui est laid et difforme dans le front, aussi bien que dans toutes les autres parties du visage, n'est point une marque d'une inclination avantageuse. Si le front est trop grand, rond et découvert, il représente un menteur; s'il est ridé et abattu sur les sourcils, c'est la marque d'un homme cruel, tel que Néron nous paraît dans les médailles et dans

les bustes antiques; s'il est trop bas, il témoigne un esprit grossier; s'il est trop long, que le reste du visage soit de même, et que le menton soit court, c'est un signe de tyrannie et de cruauté; mais si avec cela les sourcils viennent à se toucher et à s'épassir auprès du nez, c'est encore une marque d'un méchant homme; au lieu que si les sourcils sont médiocrement épais, d'un poil délicat, brun et bien arrangé, c'est le témoignage d'une complexion modérée.

Les yeux bien fendus et brillans témoignent une ame bien saine; au lieu que les gros vilains yeux qui sortent de la tête, et qui semblent tomber, ne signifient rien de bon. L'on tient que ceux qui les ont de la sorte, sont ordinairement ou grossiers, ou impurs, ou paresseux. Les yeux trop enfoncés dénotent un homme envieux. Ceux qui sont serrés trop près l'un de l'autre et vifs, représentent un homme cruel. Un nez long et crochu est bon à figurer un railleur, un avare, un traître; mais les personnes qui ont le nez bien fait et un peu élevé sur le milieu, sont pour l'ordinaire éloquens, libéraux et courageux. Celui qui a le nez large, un peu enfoncé au milieu et relevé par le bout, est d'ordinaire menteur, fier, arrogant et cruel. Enfin on sait qu'il y a tant

de parties différentes dans tous les visages, qu'il serait mal-aisé de les rapporter toutes. La bouche trop grande et ouverte, peut servir à représenter une personne remplie de mauvaises qualités. Au contraire, celle qui est bien faite est la marque d'un homme secret, modeste, sobre, chaste et libéral. Outre que les lèvres bien tournées servent à former une belle bouche, elles sont encore un témoignage de bonté; et l'on a observé que ceux qui les ont grandes et grosses, et à qui celle de dessous pend en bas, sont ordinairement lourds et étourdis, bêtes, méchans et lascifs, semblables aux Satyres qu'on peint avec une bouche de la sorte; et de même que le nez camus et retroussé est la marque d'un homme colère et cruel, aussi le menton pointu représente la même chose. Les cheveux blonds témoignent la délicatesse du tempéramment; les roux ne signifient rien d'avantageux. Si on veut représenter quelque grand personnage avec les marques d'un homme fort et vaillant, on le fera d'une taille droite et haute, les épaules larges, l'estomac puissant, les jointures et toutes les extrémités bien marquées, les cuisses charnues, les jambes assez pleines, les bras nerveux, la tête ronde, et plutôt petite que grosse, le teint vif, les yeux brillans et bien

fendus, le front uni avec les autres parties du visage, telles qu'elles sont exprimées dans les belles proportions du corps humain, et qu'elles soient convenables à sa condition et à la nature de son pays. Un homme timide et poltron, au contraire, aura les cheveux mous et abattus, une faiblesse par-tout le corps, le cou un peu long, la vue trouble, les épaules serrées et l'estomac petit. S'il faut représenter un homme de qualité, il faut le faire d'une taille haute et dégagée, telle qu'on la voit dans la figure d'Antinoüs, la chair médiocrement délicate, blanche et mêlée d'un peu de rouge, que les cheveux ne soient ni trop plats ni trop frisés, les doigts longs, le visage ni trop plein ni trop maigre, le regard gracieux. Si on veut peindre un stupide, on doit considérer que tels gens ont ordinairement le visage blanc et plein de chair, le ventre gros, les cuisses puissantes, les jambes grasses, le front rond, la vue égarée. Un homme fou et méchant aura les cheveux rudes, la tête petite et mal formée, les oreilles grandes et pendantes, le cou long, les yeux secs et obscurs, petits et enfoncés, ou bien enflés comme ceux d'un homme ivre qui vient de dormir, avec le regard fixe, les joues étroites, et le menton ou fort long ou fort court, tel qu'on représente

représente Silène, la bouche grande, le dos un peu courbé, le ventre gros, les cuisses et les extrémités des pieds et des mains dures et pleines de chair, le teint pâle, néanmoins rouge au milieu des joues.

D'autres sentimens se présentent-ils à exécuter, c'est à l'artiste à faire le choix convenable des attitudes qui concourent à l'expression du visage. Ainsi le Poussin, dans son tableau d'Hercule entre le Vice et la Vertu, l'a représenté appuyant une main sur sa massue, l'autre portée sur sa hanche, écoutant avec attention le discours de la Vertu vêtue avec simplicité, qui, le bras élevé en haut, lui montre avec le doigt le Ciel pour récompense des bonnes actions, pendant que de l'autre côté le Vice, sous l'image d'une belle femme richement habillée, la bouche agréablement entr'ouverte, les yeux languissamment et amoureusement tournés vers lui, les bras tendrement ouverts, semble l'appeler et s'apprêter à le recevoir. Combien d'autres exemples ne pourrais-je pas citer sur l'expression qu'il convient de donner aux figures qu'on introduit sur la scène; la variété des passions, les nuances de sentimens dont chacune peut être affectée, et l'effet que fait sur le cœur ou sur l'esprit l'événement ou trait d'histoire que l'on veut rendre, forment,

N

en raison du plus ou moins d'intérêt dont on veut les animer, une telle complication, qu'on ne peut là-dessus donner de préceptes certains; le génie, dans ces cas, n'est point asservi à des règles connues; c'est de lui qu'on doit attendre le choix des affections générales ou particulières qu'il jugera le plus nécessaire pour rendre son sujet intéressant.

Je ne crois pas devoir m'étendre d'avantage sur cette partie de la peinture, de laquelle j'ai fait ensorte de donner une idée précise, en détaillant les différens genres de beautés simples ou allégoriques qu'on peut adapter aux scènes et événemens qui s'offrent à présenter.

De la distribution des groupes, il résulte des distributions de lumières; leurs variétés, leurs plans, suivront l'ordre, pour les dégradations, que j'ai établi dans la perspective linéaire et aérienne; c'est à l'artiste intelligent à en faire l'application, et trouver les ressources que lui offrent le mélange et l'effet des couleurs; et en s'occupant de la lecture des bons ouvrages que j'ai cités, en conversant avec les personnes de l'art, il augmentera ses connaissances, et acquerra certaines finesses, certaines manœuvres particulières et traditionnelles que les écrivains ne peuvent ni communiquer, ni rendre sensibles.

DISCOURS sur l'architecture et la sculpture, prononcé en séance publique de la Société d'agriculture, arts et commerce du département d'Indre et Loire.

LA peinture et la poésie ont été regardées avec juste raison, par les auteurs anciens et modernes, comme deux sœurs qui se prêtent un mutuel secours, et exigent de ceux qui veulent se distinguer dans l'un ou dans l'autre de ces arts un génie particulier.

Mon dessein n'est point ici de faire connaître les différens talens nécessaires pour arriver à leur perfection, encore moins d'élever l'une au-dessus de l'autre; cette carrière a été parcourue avec tant de succès par différens auteurs, qu'on ne peut rien y ajouter.

Le but de ce discours est de marquer mon étonnement de ce qu'aucun écrivain n'ait pas jugé à propos de leur associer la sculpture et l'architecture, qui ont avec elles de tels rapports, que je ne pense pas qu'il faille moins de talens pour exceller dans l'une ou l'autre que dans les deux premières.

En considérant les chefs-d'œuvres de sculp-

ture et d'architecture qui nous restent des anciens, qui peut n'être pas convaincu que le même génie a dû présider à leur création ?

Je commencerai par la sculpture, qui, sans le secours de la couleur, excite en nous les mêmes sentimens que pourraient nous inspirer les plus beaux tableaux. En effet, c'est d'après les belles statues de l'antique que ce sont formés les Raphaël, les Michel Ange, les Carrache, les Poussin, et les plus célèbres peintres de l'Italie et des autres écoles; et il est tellement reconnu qu'on n'a pu atteindre à tant de perfection, en peinture comme en sculpture, que le Poussin n'a pu s'empêcher de dire que ces statues étaient autant au-dessus de Raphaël, que Raphaël l'était au-dessus des autres peintres.

Il ne s'agit, pour se convaincre de cette vérité, que de jeter les yeux sur les groupes de Niobé, attribués à Praxitèle; celui de Laocoon (1), exécuté par Agésander, Polydore et Athenodore de Rhodes; sur la Vénus de Médicis, l'Antinoüs, l'Apollon du Belvédère, l'Hercule de Farnèse, le Gladiateur, l'Antin, et autres chefs-d'œuvres de l'anti-

(1) Le Laocoon, l'Apollon du Belvédère, et autres belles statues antiques, ornent maintenant le *Museum* de Paris.

quité, dont nous avons les descriptions dans Pausanias.

Quels regrets ne doivent pas éprouver les artistes, lorsqu'ils apprendront que le Jupiter Olympien de Phidias, la fameuse Vénus de l'isle de Scio, par Praxitèle, qu'on croit fausement être celle de Médicis, et l'Occasion, par Leusippe, reconnus tous trois pour les plus fameux statuaires de l'antiquité, existaient encore à Constantinople au treizième siècle!

Quelle difficulté n'a pas à surmonter le sculpteur, qui n'a d'autres ressources que son génie pour animer le marbre ou le bronze!

Le peintre, par une infinité de moyens que lui offrent les couleurs qu'il emploie, peut davantage varier ses sujets, leur donner le ton le plus convenable, et, s'il ne réussit pas d'une première fois, il peut, sans beaucoup de peine, les retoucher, les refondre, et par ces moyens leur donner l'ame et la vie.

Le poète, par la connaissance des termes de la langue qu'il emploie, a la ressource de les adapter au genre de poésie qu'il a à traiter.

Le sculpteur, au contraire, doit être sûr de son ciseau; la faute la plus légère, en altérant les formes de son ouvrage, lui enlève sans espoir le fruit de ses méditations, et ce n'est que par l'effort de son génie qu'il peut

faire en quelque manière parler et marcher le marbre ou la fonte, enfin inspirer le sentiment qu'il a su exprimer, et auquel on ne peut résister au premier moment.

D'après ces observations, je pense qu'on ne peut refuser à l'artiste sculpteur, et même aux graveurs anciens, dont il nous reste tant de chefs-d'œuvres, de les mettre sur la même ligne, et les faire marcher de front avec les poètes et les peintres.

L'architecture semble, aux yeux des personnes non instruites, ne pas mériter les éloges qui sont dûs aux artistes qui se dévouent à cette science aussi difficile que sublime. Je ne parlerai point du temps considérable qu'il faut employer pour acquérir les élémens de ce bel art, fondé sur des connaissances en géométrie, en mécanique, et sur les différentes proportions à observer dans les différens ordres qui ont été adoptés par les anciens architectes grecs et romains, et desquelles on n'a pu s'écarter sans en ôter toute la grace.

Cette étude immense devient quelquefois si dégoûtante, par l'assujettissement auquel il est nécessaire de se conformer pour obtenir la régularité de tous les membres qui font partie essentielle et distincte de chacun des ordres de l'architecture qui sont au nombre de cinq,

que celui qui se voue à cette étude stérile a besoin de tout le courage d'un véritable amateur pour obtenir quelques succès.

Je me bornerai à faire remarquer que le génie de l'architecte a besoin d'être étayé, non seulement de toutes les connaissances exigées dans les différens arts que je viens de comparer, mais encore de savoir se les approprier pour en faire usage dans les monumens qu'il se propose d'élever; ainsi dans les maisons ordinaires, comme prisons, portes de villes, etc., susceptibles d'être ornées de colonnes, il emploie l'ordre Toscan, comme étant le plus bas dans ses dimensions. L'ordre Dorique s'applique ordinairement aux maisons particulières; quelquefois aux temples et palais, lorsqu'il est surmonté par d'autres ordres plus légers dans leurs proportions. L'Ionique semble particulièrement affecté, par son élévation naturelle, à décorer les temples. Enfin les ordres Corinthiens et Composites, lorsqu'ils sont employés seuls, paraissent, par leur élégance et la hauteur de leurs colonnes, destinés aux grands édifices, aux arcs de triomphe, et autres monumens distingués.

L'architecte ne doit-il pas savoir adapter à la décoration, tant intérieure qu'extérieure, le talent du peintre et du sculpteur pour en

enrichir son ouvrage, soit pour y introduire des tableaux convenables à l'édifice qu'il établit, soit pour placer des statues dans des niches, entre les colonnes, ou sur l'édifice même, et répandre, par de tels moyens, une poésie muette et qui parle à l'ame ?

Le génie de l'architecte ne se fait-il pas également remarquer dans d'autres objets d'agrément et de commodité, soit dans les théâtres, les bains publics, même les ponts, susceptibles d'être décorés d'ordres d'architecture ? Les théâtres, sur-tout, n'exigent-ils pas de sa part la connaissance des moyens à employer pour faire diriger la voix qui déclame d'une manière différente de celle qui, par l'inflexion du chant, soutenue par un nombreux concours d'instrumens, doit arriver doucement et sans confusion à l'oreille du spectateur ?

Combien d'occasions ne se présente-t-il pas d'ailleurs pour exercer en tout genre le talent de l'architecte, qu'on ne refusera pas sans doute, par toutes ces considérations, d'associer aux poètes, aux peintres et aux sculpteurs !

Je pourrais ajouter aux comparaisons que je viens d'établir, quelques réflexions sur l'art de la musique, qui, dans l'origine des arts, a contribué à les perfectionner ; car on ne peut se dissimuler que la poésie ancienne des

Greco, composée de plusieurs dialectes, ne recevait d'agrémens que par le chant qui était adapté pour chacune de leurs variations, d'où nous sont venus les modes Dorien, Phrygien, Lydien, Ionien, et par suite les intermédiaires de ces modes qui, avaient porté au plus haut degré l'expression de la poésie combinée avec l'art de la musique. La peinture a reçu également de cet art des secours inappréciables; et si ceux qui exerçaient la musique n'avaient d'autres moyens d'exprimer les différens tons qu'elle employait que par des couleurs différentes en nature comme en dégradation, ceux qui exerçaient la peinture ont employé dans leurs tableaux une telle variété de tons de couleurs, qu'ils ont employé par là une harmonie convenable au sujet qu'ils traitaient et déterminaient par de tels moyens l'illusion et le ravissement du spectateur.

La sculpture ne paraît devoir retirer les mêmes secours de la musique, sinon par des rapports de convenance qui peuvent être employés dans des bas-reliefs destinés à exprimer des fêtes et des danses, qui, par leurs mouvemens différens, doivent annoncer, ou la gaieté, ou la gravité du sujet.

L'architecture semble devoir particulièrement recourir à cet art par la combinaison

des moyens à employer pour les salles de spectacles et de concerts, ainsi que je l'ai observé, et mettre un accord dans toutes les parties qui accompagnent les différens ordres d'architecture, en n'introduisant que des ornemens propres à chacun d'eux, et qui pourraient occasionner des dissonances sensibles.

Enfin, cette connaissance de la musique a paru si nécessaire à acquérir, que Platon recommandait aux élèves dans tous les genres de s'y donner pendant au moins trois années, afin de se convaincre de l'importance qu'il y a de reconnaître les effets puissans de l'harmonie dans tous les arts, et combien il est essentiel de l'y maintenir.

F I N.

T A B L E

DES ARTICLES CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

PREMIÈRE PARTIE.

D ESSIN,	page 1.
<i>Proportions du corps humain,</i>	3.
<i>Proportions de l'enfant,</i>	8.
<i>Anatomie,</i>	11.
<i>Nom, origine, insertion et office des muscles,</i>	16.
<i>Pratique et goût du dessin,</i>	27.
<i>Draperies,</i>	34.
<i>Paysage,</i>	36.
<i>Perspective linéaire,</i>	39.
<i>Perspective aérienne,</i>	52.

SECONDE PARTIE.

<i>Chromatique ou coloris,</i>	55.
<i>Sur la peinture au pastel,</i>	56.
<i>Harmonie,</i>	81.
<i>Harmonie chromatique,</i>	84.
<i>Parité du son et de la couleur,</i>	105.

<i>La proportion harmonique est le principe de l'harmonie chromatique ,</i>	108.
<i>De la chromatique spéculative ,</i>	115.
<i>Des divisions harmoniques du monochrome par rapport au monocorde ,</i>	132.
<i>De la nature et des propriétés des modes ,</i>	139.
<i>Des mouvemens ,</i>	149.
<i>De la chromatique pratique ,</i>	156.
<i>De la composition des couleurs ,</i>	159.

T R O I S I È M E P A R T I E.

<i>Composition , invention ,</i>	170.
<i>Disposition ,</i>	173.
<i>Expression ,</i>	187.
<i>Discours sur l'architecture , etc. ,</i>	195.





